

الثورة وطبائع الأدب

دراسات تطبيقية في بنية الاستلاب والمقاومة



دكتور

إبراهيم عبد العزيز زيد



تليفاكس: ٠٤٠ ٤٨٠ - الإسكندرية

الثورة وطبائع الأدب

دراسات تطبيقية فى بنية الاستلاب والمقاومة

دكتور

إبراهيم عبد العزيز زيد

كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالإسماعيلية

الطبعة الأولى

2012م

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس : 5404480 – الإسكندرية



الإهداء

إلى زوجتي

المقدمة

فى البدء يمكننا أن نتفهم أن الأدب يقوم على فكرة الاستشراف ،
وهى الفكرة التى راجت فى الأدب العربى ، ونضجت فى رحاب المدرسة
الرومانسية حيث الشاعر النبى ، من ثم ليس بدعا أن نجد عشرات الكتب
تربط بين الأدب والاستشراف ، على نحو ما كتب صبرى حافظ "استشراف
الشعر دراسات أولى فى نقد الشعر العربى الحديث " ، وإذا طالعت عزيزى
القارئ الصفحة الأولى ستجد " الشعر هو حلم الفنون الأدبية كلها ، وهو حلم
الإنسان المتألق أبدا البعيد دوما ، وهو كحلم عظيم ينطوى كل تحقق له على
بذرة حلم جديد ؛ لأن الشعر هو الجوهر الكامن فى كل معرفة...يتضمن
الحدس والمعرفة والمغامرة والانفعال. الحدس والنبوءة والرؤيا التى تقرر
الشاعر بالعرفان والنبى وتجعله صوت القبيلة وضميرها" هذه العبارات كفيلة
لتجعلنا نفهم أن الاستشراف طبيعة من طبائع الأدب الأصيل .

لكن يبقى التساؤل ماذا لو قيدنا هذا الاستشراف بالثورة؟

أعتقد أن الوضع سيختلف؛ لأننا فى هذه الحالة مضطرون لمحاولة
فهم كلمة ثورة ومدلولها ونوعها ، كما أننا مضطرون لإعادة طرح التساؤل
السابق أهذه ثورة استهدفت إسقاط النظام السياسى كما ورد فى شعاراتها
"الشعب يريد إسقاط النظام" أم أنها ثورة اجتماعية تحمل قيما إنسانية.

فى تقديرى أن كل الثورات المؤثرة فى تاريخ الأمم حملت أو رفعت
شعارات تجعل منها ثورة اجتماعية ، فالإخاء والحرية والمساواة شعار
الثورة الفرنسية، والمساواة والحرية أبرز ما نطق به عرابى الخديوى ،
وحتى ثورة يوليو 1952م التى قام بها الجيش رفعت مجموعة من المبادئ
الاجتماعية التى تدعو إلى الإصلاح والمساواة .

أما إذا قيدنا هذه الثورة بشعاراتها السياسية وتحديدًا الشعب يريد إسقاط النظام ، وجب علينا أن نتفهم أن هذا النظام الفاسد الذى ملأ الدنيا وشغل الناس ، هو نوع من طبائع الاستبداد فى الحكم، ولك عزيزى القارئ أن تتخيل أن ابن قتيبة (ت276هـ) أشار فى عيون الأخبار أن قاعدة الملك الظالم "وسعوا لهم الرجاء وضيقوا عليهم العطاء" ولا أرى فى خطابات الرئيس السابق وحكوماته إلا تطبيقاً لهذه القاعدة، وقد رسخت مجموعة من الكتابات طبائع الحكام ، منها ما كتبه الماوردى فى نصيحة الملوك ، ومنها ما كتبه ابن الأزرق فى بدائع السلك فى طبائع الملك ، وما كتبه الكواكبي فى طبائع الاستبداد ، ولعل هذه العناوين تكشف عن ثبات مجموعة من الطبائع للحكام المستبدين ، وبديهي أن تواجه هذه الطبائع بطبائع الأدب الجاد الذى يعمل على إرساء القيم النيلة ، أو مايسميه غالى شكرى فى كتابه ثورة الفكر فى أدبنا الحديث بـ"يقظة الضمير" وهو يرى فيه غاية أدب الثورات .

وإذا صح افتراضنا بأن للأدب طبائع أمكننا قراءة بيت الشابي الشهير :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة
فلا بد أن يستجيب القدر

ليس بوصفه استشرافاً لثورة الياسمين فى تونس ، أو ثورة 25 يناير فى مصر ، إنما فى ضوء فكرة الطبائع .

وفى ضوء ماسبق يمكننا أن نتوقف أمام هذا السيل الجارف من الكتابات التى رأت فى نفسها استشرافاً فى الثورة، لنفرق بين الكتابات التى وافقت بعضاً من طبائع الأدب، وتلك التى ادعت استشرافاً للثورة لمجرد ذكر كلمة التغيير فى النظم السياسية أو الاجتماعية ، أما أغرب هذه الكتابات ما حملته جريدة المصرى اليوم فى أنه قد تم اكتشاف رواية لأديب نوبل نجيب محفوظ تحمل عنوان "قهوة فى الكرنك" كتبت 1971م، وأنها استشرفت الثورة، ولك أن تتخيل أن الأديب الذى جمعت قصائمه أوراقه وأحاديثه

وقفشاته على المقاهى فى كتب، تكتشف له رواية كاملة فى هذا التوقيت وباللغة الفرنسية، وإذا افترضنا صحة ذلك الخبر فأى استشراف هذا الذى يمر مرور الكرام على عصر كامل هو عصر السادات بأحداثه المتلاحقة حربا وسلاما وانفتاحا، ثم بعصر مبارك بأحداثه المتعاقبة. هذا فقط نموذج للسيل المنهمر من الأخبار عن استشراف الأدب للثورة .

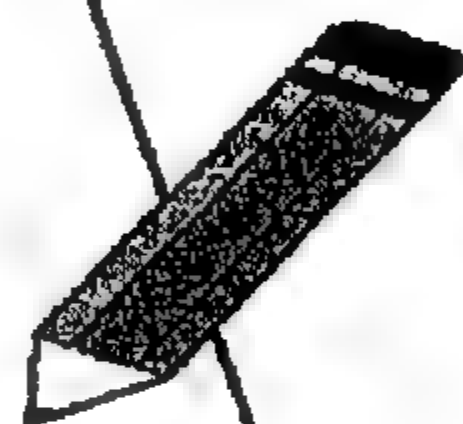
بناء على ماسبق، قام هذا الكتاب ليناقدش عددا من الأعمال الأدبية سردا وشعرا، فى ضوء فكرة طبائع الأدب التى تعنى أن للأدب معايير جمالية من شأنها أن تنشط فى فترة من الفترات، تمثل لحظة ضمير للأمة، وتكون بمثابة بداية الوعى لمواجهة الواقع المعيش، وقد شمل الكتاب مجموعة من كبار المبدعين من أمثال محمد الشهاوى، محمد العزب، فكرى داوود، محمود الديقامونى ، ثروت مكاييد ، نجلاء محرم .

واسأل الله أن يوفقنا جميعا لخدمة هذا الوطن

المؤلف

2 مايو 2011م

الفصل الأول
العاريّة المستردة في رواية
"وقائع جبليّة"



يقدم فكرى داود لروايته عنوانين " وقائع جبليّة " و " المتعاقدون " وإن بدا من الغلاف الداخلى أن " المتعاقدون " جزء من تلك الوقائع الجبليّة بتصغير بنط الكتابة . وفي كل الأحوال فإن العنوان هو عتبة النص وهو بهذا المعنى يثير لدى القارئ عددا من التساؤلات تتعلق بكلماته الثلاثة على مستوى الألفاظ وعلى مستوى التراكيب .

فكلمة " وقائع " جمع لـ " واقعة " وهي بصيغة الجمع ذات حمولة تراثية تشير إلى تلك الجريدة التي كانت تسمى " الوقائع المصرية " وفيها تدوين لأحوال المصريين، وهي ذات مسار تصاعدي؛ أي إن الخط الزمني فيها يتصاعد من الأقدم إلى الأحدث، وإضافة الكاتب صفة " جبليّة " إلى تلك الوقائع، قد يشير إلى رغبته في نقل الوقائع التي تمر بها تلك الجبال، فهل ثمة علاقة بين " الوقائع المصرية " و " وقائع جبليّة " ؟

التساؤل الثاني هو التكرير الذي لحق بالعبارة؛ ولأن اللغويين لايجيزون تقديم النكرة فما دلالة هذا التكرير؛ وهو ما يدعونا إلى تأويل مبتدأ محذوف يناسب هذا الخبر وليكن " هذه " أي " هذه وقائع جبليّة "، وينتهض البلاغيون بالقول بأن الحذف قد يحمل دلالة الاهتمام بالمذكور، أي جعلنا نقول إن الكاتب مهتم برصد تلك الوقائع وتقديمها، وهو ما يعضد الحمولة التراثية لفكرة الربط بين " الوقائع المصرية " و " الوقائع الجبليّة " ثم جاء تعريف " المتعاقدون " وتأخيرها من النكرة " وقائع جبليّة "، وحق المعرفة في التقديم لا التأخير بما يشير إلى أن تلك الوقائع تحتوى بداخلها أحوال المتعاقدين وليس العكس، وهو ما يعنى أن الأشياء في مرحلة التقديم على الإنسان / الشخص، فهل تتبى الرواية عما يفصح به العنوان، فإذا نظرنا إلى الكلمة الثالثة " جبليّة " ... منسوبة إلى " الجبل " تبين لنا أن الجبل فى ذاكرة الجماعة يحمل دلالات الأمن والبشارة، أليس هو الجبل الذي التقى فيه ما هو

سماوي بما هو قدسي " جبل الطور"؟، أليس هو الجبل الذي ظنه ابن نوح عاصما له من الطوفان ، أي إنه يحمل البشارة بالخير من السماء التي يطلبها الناس داعين ، لما يحمل الأمن الذي ينشده الناس خوفا من الطوفان؛ فهل تفصح الرواية عن هاتين العلاقتين البشارة والأمن؟.

يمكننا القول بأن الرواية على وعي بهذه الحمولات التراثية ، فأحداثها ذات بعد تصاعدي، أي إن المبنى الحكائي يتوافق مع المتن الحكائي باستثناء الصفحات الأولى منها، والتي جاءت متوافقة مع تقديمه فكرة " الوقائع الجبلية" مع "المتعاقدين" ، أما دون ذلك فالأحداث تشير إلى البشارة/ الحلم التي حملتها الجريدة المصرية بأسماء المعارين إلى دول الخليج، حاملة اسم البطل عبدالبديع، مرورا بمتطلبات السفر، ثم الرحلة وغيرها ثم العودة من الإجازة ثم رحلة الذهاب ثانية ثم العودة في ترتيب تصاعدي، أحيانا تأتي أحداث استرجاعية- تكون بمثابة - الفجوات النصية المتعلقة بـ " الوقائع / الأحداث "، وهذه الأحداث أطلق عليها الراوي اسم وقائع، وهكذا يمكنك ان تجد كلمات مضافة إلى تلك الوقائع " وقائع الجبل " ، وقائع السفر، وقائع --- ، وقائع ---- الخ .

ويأتي دور الراوي في رصد تلك الوقائع كأنه المؤرخ، أما زاوية الرؤية فتحدد في " عبدالبديع " البطل الروائي الذي يتم تحميله وجهة نظر الراوي.

وهكذا تتمثل الرحلة إلى " الوقائع الجبلية" في ذهن عبدالبديع بـ " الحلم / البشارة " المنتظر من الجبل، كما هو واضح من العبارات التالية :

- أليس هذا حلمك ص5
- ها أنتذا وسط العالم ص7

• وبين هذه وتلك يتأرجح حلم كرة هو والإعارة ص 8 .

كما أن الرحلة إلى "الجبل" تمثل الأمن من الطوفان الذي لحق به بوصفه معاراً أو متعاقداً، ومع كل أحوال المتعاقدين هناك، يتمثل هذا الطوفان، كما يتضح في رصد الوقائع لحالات مصرية تعمل بالخارج، أجبرت على ارتقاء الجبل بغية الأمان وخشية الطوفان، كما يتضح في رصده لصورة ضياء الجزار بلديات عبدالبديع، والأسباب التي جعلته يصعد للجبل، يقول الراوي:

" خمسة عشر عاماً من البعاد، تزوج بأجازة عابرة، وحيد أمه المكفوفة ----- ترى هل تمهله السنون ليتم ما بدأ؟ ص 89 .

وفي رصده لصورة طلعت الشيخ الملعون في كل كتاب، وظروفه التي جعلته يرتقي الجبل " أمه بهية لا زالت تعمل بالبيوت ، والده عامل الصحة المتقاعد المريض-----" ص 70

وصورة سرحان ص 62 ، وصورة سيد المنصوري " ص 93، 111

وفي كل هذه الصور وغيرها كان الجبل يمثل الأمن من الطوفان الذي لحق بهم، فهل يحميهم الجبل من ذلك الطوفان؟ أم أنه يفعل بهم كما فعل مع ابن نوح عندما ظنه مأوى، وأراد ربك غير ذلك؟

هنا تكمن المفارقة، التي جاءت بديلاً عما كان يسميه النقاد بالصراع الروائي، مواجهة تتم بين " المتعاقدين " الشخصيات الذين يطلبون الأمن ، والجبل / الشيء، الذي يحمل هيبة تحملها كل الأشياء، على نحو ما صور الراوي السيل بأن له هيبة من يحترمها ينعم، ومن يتجرأ عليها يهلك، فهل للجبل تلك الهيبة؟.

إذا أعدنا قراءة الرواية في ضوء تلك المواجهة بين الجبل / الحلم / الأمن " سنجد أن تلك المواجهة تتم بصورة غير متكافئة، فالطرفان ليسا متساويين، فالآخر يملك السلطة والثاني يملك أدوات المعرفة (التعليم / المهن اليدوية / ...) ، وهو ما يجعل الأول يخضع لشروط الثاني ، وهو ما يتحقق روائيا على مستوى الحوار الروائي في هذه الصيغة التي تجعل الثاني/ السلطة يملك لغة الانتظار، انظر : ص10، ص11

وهي الصيغة المساوية أيضا للغة الآخر: ص115

ترتب على هذه العلاقة غير المتكافئة خضوع الأول للثاني، هذا الخضوع يجعله يسلب منه كل عزيز وغالٍ، وقد عرضت الرواية لنماذج كثيرة، لكننا سنتوقف - لضيق المساحة المكانية المخصصة للكتابة - أمام نموذج واحد ، هو فكرة الفحولة فقد قدمت هذه الفكرة عبر مستويين :

الأول: مستوى المرأة عندما عرض لصورة المرأة التي تزوجت شيخا هرما، وتم خرق التعاقد الذي يوجب أن يمتلكها هو وحده دون غيره، وإباحتها، وتمثل هذا الخرق في تمليك أولاده جميعا منها، وهو ما يجعل من هذه المرأة تراثا/ إرثا لأولاده، يورثه في حياته وفي مماته كما يورث الأشياء، وهذه محاولة لتحويل الأشخاص إلى أشياء، وهو ما يحقق ما أفصحت عنه الرواية في عنوانها عندما جعلت الوقائع الجبلية تحتوى المتعاقدين وليس العكس.

المستوى الثاني : يتمثل في تقويض الرجال من الرجولة / الفحولة / الذكورة " ، وهو ما يتم عن طريق سلبهم منها ن لصالح الوقائع الجبلية ، مع أنها مملوكة لأسرهم في الوطن الأم / مصر، ويتم هذا الأمر عن طريق سيدات بيت العنود " زهرة الثيب و هند البكر اللتين تقيمان علاقة محارمية مع المتعاقدين " سرحان / طلعت / خميس /)

هذه العلاقات تمثل تقويضا لقيمة الإنسان لصالح الأشياء / الوقائع الجبلية ، وما يحدث مع زوجة نصار يمثل نوعا من " المماثلة " لا أقول "المطابقة " ، فقد تحول نصار بمرور الوقت إلى جزء من تلك الوقائع الجبلية، وعلامات هذا التحول - روائيا - كثيرة منها خنوعه للسلام الملكي ص34 ، ومنها تقليده لما يدور فى الوقائع الجبلية ، من ثم كان ذهاب زوجته إلى بيت العنود، وهو علامة الدمج أو قل علامة التحول الكامل من الأشخاص / المتعاقدين إلى الأشياء / بيت العنود ، من ثم يكون سلبها - أى زوج نصار - لفحولة المتعاقدين جزءا مماثلا لما تقوم به زهرة في بيت العنود، كما يتضح فى علاقتها بالشيخ طلعت مثلا .

ينتج عن تلك المواجهة غير المتكافئة إسقاط " الفحولة / الذكورة / علامات القوة " للأنا / المتعاقد ، من ثم تتم معاملته بما يعامل به " الضعيف / العبد / ... " وقد رصدت الرواية مظاهر هذا الضعف فى صور عديدة منها صورة الأستاذ خليفة الذي أهينت كرامته أمام زملائه ركلا وصفعا على الوجه من البدوي والد أحد التلاميذ، ص107 ، وحضوره عشاء الصلح دون إقامة " حق عرب" يرد به كرامته، كما حدث مثلا مع تلك البدوية التي انتهكت حرمتها مع " ذيب سعيد " ؛ أى إنه لم يساو فى المقام تلك البدوية، وهو أمر منطقي فى ظل سحب الفحولة / من المتعاقد " ، وصورة أخرى هى صورة المحارم، أي أزواج المتعاققات الذين وصفوا " بأن خطواتهم ثقيلة محملة بالانكسار " ص37 ، ص46، مما دعاهم إلى ابتذال العمل وإن كان المقابل المادي أقل بكثير من المفروض، ص ... ، وهو ما يجعلهم كذلك فى مرتبة دون الرجال .

وهو ما ترتب عليه تكوين المتعاقدين مفاهيم خاصة للقيم الإنسانية مثل الحرية والمساواة ... الخ .

فالحياة كفاح ، وهذا الكفاح " أكل ، شرب، زواج، أولاد ، فلسوس، سفر، مشروعات، استمتاع" أي تم اختزالها في أشياء مادية تناسب التحول من الإنساني إلى الشيء - تشييء الإنسان . ص 63 .

أما الحرية عندهم، فتتلخص " أفعل ما تشاء، دون اعتبار لمن يشاء " ص 64 ، أي إن الفعل مرتبط بالأشياء، مع إلغاء (من يشاء / الإنساني)، وهذه محاولة ثانية لتشييء الإنسان .

هذه هي الصورة العامة التي تطرحها الرواية لاحتواء الجبل / الشيء إلى القادمين من الوطن مصر تحت مسمى " المتعاقدين " .

فكيف يقاوم عبدالبديع / البطل فكرة تشيئته ليتحول إلى واقعة من وقائع الجبل؟

يتم ذلك بداية عندما حاول أن يصحح - في ظل الصوت الجمعي - بأنهم معارون وليسوا متعاقدين ص 14 ، والعارية تسترد كما هي، أما التعاقد فيتم وفق شروط المتعاقدين، وتخضع فيه المعايير لصاحب اليد العليا / السلطة، لكن ضياع الصوت الجمعي وعشوائيته ، جعل فكرة المقاومة الجماعية فاشلة، مما أدى إلى خضوعه مع غيره إلى لغة الأمر من السلطة .

" نعم ، أعرفه "

بعد ساعة " ص 14 .

المحاولة الثانية للمقاومة تمثلت بالمقاومة السلبية؛ أي الهروب من المواجهة وهي الفكرة التي راودت عبدالبديع، وذكرها الراوي مرتين في الرواية " يلح على ذهنه الآن ... الانصياع لهاجس العودة الذي يتلاعب به، هل يمكن ؟" ص 8

والصورة الثانية عندما تعرض لأزمة صحية تخيل فيها نفسه في طريق العودة ملفوفا بالكفن ص80

وفي الصورتين العارية لم تسترد، الصورة الأولى عاد لصورة المنكسر، والثانية إن عاد إلى الوطن ميتا أو لم يعد، لم يسترد الوطن عاريته، وهو ما يجعل هذا النوع من المقاومة لا يختلف كثيرا عن وقائع المتعاقدين في الجبل.

وعلى هذا الأساس قاوم البطل فكرة تشييته عن طريق تقويض ؛ أي محاولة استلابه، كما تم مع أقرانه؛ أي إنه قاوم بنية الاستلاب ببنية التقويض، تمثل هذا التقويض في أشياء عديدة أهمها :

أولاً: الاحتفاظ بفكرة (الفحولة / الوطن) ، فالتنازل عن الفحولة يعنى التنازل عن الوطن من جهة، ومن جهة ثانية تمثل الفحولة الفتوة ، والفتوة تحقق الحلم، وتعصم من الطوفان، وهذه حكمة الوالد / المعلم " لا فتوة يا ولد في انتصاب المنتصب، الفتوة يا ولد في اشتداد المرتخي.. " ص95 .

من ثم عمل عبدالبديع على محاولة تقويض فحولته سواء أكان ذلك في صورة زهرة / رمز الجبل ومحاولاتها المتعددة لإيقاعه في شراكها (ص71 ، 81 ، 99 ، 110)

أم كان ذلك في الصورة المتحولة إلى ذلك الجبل، أعني زوجة نصار، وإصرار عبدالبديع على هذا الأمر هو امتلاك منه لفحولته / رمز القوة.

ثانيا : تقويض فكرة تشيئته عن طريق أنسنة الأشياء، ففي الوقت الذي كان يتم فيه تشييء المتعاقدين كما حدث مع نصار وزوجه و طلعت وسرحان، كان هو يرفض فكرة التشييء من جهة، ومن جهة ثانية يعمل على أنسنة الأشياء بوصفها وسيلة المواجهة، وهو الأمر الذي تم أولا عن طريق وعي الشخصية بمحاولة الآخر لاستلابه، ومن ثمّ كان وعيه عن طريق " تكوينه لأفكار تقريبية، عن معظم المحيطين به، جازت أن هذا الخليط من البشر، لابد ان يتورط بشكل أو بآخر في نمط من الحياة، يختلط فيه الإنساني بالإنساني .. ص45، ثم محاولة نفسه للقيام بثورة على الأوضاع المهينة التي يعيشها المحيطون به.

" سرح عقل ...

.... الماء العكر؛ " ص70

ثم سخط على المعايير المنطقية التي تربط بين الأشياء / الأشخاص، مثل أقوله ص 76 ، ص89.

يمثل هذا الأمر بدايات وعي الشخصية التي نتيج له مقاومة فكرة تشيئته ، وهو ما أهله إلى أنسنة الأشياء كطريقة للمقاومة، يقول الراوي: " مشغول هو (بأنسنة) الأشياء، ألبس كل شيء اسما خاصا - كل ناحية ، قمة ، وهدة، كئبان، مزرعة، مدق، سياج، .. منح كل إنسي ، طالب ، معلم، بدوي، حرمة، .. ، صفة تعلو نبرتها في تكوينه مستوحاة من ملامحه، أو اسمه الأصلي " ص104 .

ولاحظ أن فكرة الأنسنة لا تعلق بالأشياء فقط، لكن أيضا تعلق بالأناسي الذين تحولوا إلى أشياء، من ثمّ كان إطلاق الصفات عليهم نوعا من بث روح الإنسانية فيهم حتى وإن كانت الصفة قبيحة.

ثالثا : عن طريق جلب قوته في الوطن الأم، أعنى طلابه إلى حيث يوجد في الجبل ، وهي الصورة التي وصفها بالمجد، فالطلاب يمثلون صورة المجد، واللغة الفصحى هي جسر التواصل بين اللهجة البدوية الرامزة إلى الأشياء ومصريته الإنسانية، يقول الراوي:

"اندمجت لغته بلغتهن ... "ص72

أدى هذا الحوار إلى كشف المستور الذي يتحول به الإنساني إلى لا إنساني كما ورد في حكي الطلاب عن المتعاقدين، وهو ما يعني أنسنة هؤلاء الطلاب الذين وصفهم من قبل الراوي بأنهم " عظام، وجوههم نافرة ...، ص42 ، 43 .

هذا التواصل دفعه لاستعادة أقوال طلابه عن أثر المنفى في أحمد شوقي وتنمية حسه الوطني، وهو ما يعني أنه صورة مماثلة لأحمد شوقي، فهو يعيش في منفى أيضا كإنساني بين أشياء، وإقامة التواصل يعني قدرته على إعادة الأمجاد مع الحفاظ على حسه الوطني.

رابعا: عن طريق إعلاء صورة المثقف / البطل عبد البديع ، وهي الصورة التي بإمكانها إضفاء كل ما هو قيمى روحى في مواجهة كل ما هو مادي شئى، وهكذا يتم استحضار البطل لأسماء المبدعين والمثقفين، وفرحته بانتسابه - رسميا - إلى زمرة المبدعين مع نشر أول قصصهن مع وصف هؤلاء بالخالدين " بالصفحات يدفن رأسه ترى هل يكتمل القمر؟ "ص74 .

كما يتم تقويض ما هو مادي بهذه الطريقة، أي تحويل المادي إلى معنوي، ففي الوقت الذي كان المتعاقدون / رفاقه يستمتعون بـ (الحياة - المادة) عن طريق صنع (الكيك) مع (القرنفل) مع ما بينهما من تناقض،

كان مشغولا بالجانب الاستعاري الذي يمكن أن يتفاعل فيه الكيك مع القرنفل في اسم قصة قصيرة (كيك بالقرنفل) .

كما نجحت صورة المثقف في تحويل الحياة الهزلية / الوقائع الجبلية، والتي وصفها أكثر من مرة بمسرحية تتحول فيها الشخص إلى دمي تحركها الأشياء ، كما في قوله ص8.

ووصف نفسه البطل بأنه شيء تحركه الإغارة، لعبة يركلها لاعب .

أقول نجح عن طريق إعلاء صورة المثقف من تقديم مسرحية هو الذي يحدد اللاعبين فيها، ومسارات اللعبة ، والأهم موضوعها الذي دار حول المساواة وضرورة تحقيقها بين الرعية (ص111) ، في الحفل الختامي للمدرسة / الوقائع الجبلية لهذا العام، ثم عمدت الرواية إلى تغييب السلطة (مدير الإدارة وضيوفه الكرام) عن الحفل، هذا التغييب له دلالاته في إعلاء صورة المثقف / البطل / الإنسان في مقابل خفوت صورة السلطة / مدير الإدارة / الوقائع الجبلية .

أخيرا : أتاحت صورة المثقف لهذه الرواية شاعريتها ، هذه الشاعرية التي يمكن القول معها بتماهي صورة البطل الراوي، بمعنى أن الراوي يتبنى قيم البطل المثقف، والبطل المثقف يتبنى قيم الراوي ... وهكذا، وفي الوقت الذي يأتي فيه وصف الراوي للوقائع حاملا ثقافته وخبرته بالموروث الشعري الذي نشأ في مسرح الأحداث مثل تشبيهات امرئ القيس وعنتر، كأن يصف حالة دموع إمام ومحاولة تهدئته بقول الراوي: " فشلت محاولات تهدئته كمن سقط من عل" ص92 ، هذه الخبرة تكشف عن تورط الراوي والبطل في تغييب ذاكرة الشعر العربي الذي تحفظ لمسرح الأحداث جماله، فالأحداث تدور في بيشة ، وبيشة وأسودها ترتبط في الذاكرة الشعرية بالكثير، كما في شعر الخنساء وامرئ القيس والطفيل ... الخ ، لكن

تم تغييب هذا الأمر الذي قد لا يخفى على مثقف مثل عبد البديع، وراوي يستمد شعريته في الحكى من هذه الذاكرة، هذا التغييب يهدف إلى مقاومة (الجبل / الأشياء / الذاكرة) أيضا .

عن طريق بنية التقويض هذه يتم إعلاء القيم التي يحيا بها الراوي، وعودة البطل سالما يكون بمثابة العارية المستردة، كما أن رغبة الآخر في تجديد تعاقد رجم كل محاولات البطل لخرق ثوابت الآخر، يعنى اعترافا ضمنيا بما قام به البطل، فهل يعاود البطل غزو الجبل فى عام جبلي جديد؟
هذه النهاية التى اقترحتها الرواية، وربما تكشف عنها رواية أخرى تحمل هذا الاسم للكاتب " عام جبلي جديد " .

الفصل الثاني
صورة الأنا المتحوّلة إلى آخر
رواية محلى ومارينز نموذجاً



يتناول ميلود بنباقي في روايته (محلي ومارينز) الصادرة من مركز نهر النيل للنشر بمصر 2008م صورة من صور الاستعمار الموجود بالمنطقة العربية؛ أعنى الاحتلال الأمريكي للعراق ، أي إن الرواية تتجه إلى الموضوع الأثير الذي احتضنته الرواية العربية منذ بواكير نشأتها ، أعنى علاقة الشرق بالغرب المستعمر ، حيث الأنا في مواجهة الآخر مع تحول الآخر إلى (أخرى) في السياق الذي جسد فيه الروائيون الأزمة من خلال بطل شرقي ذكر في مقابل بطلة غربية أنثى سواء أذهب الذكر إلى الأنثى في موطنها ، كما فعل بهاء الدين الطود في روايته البعيدون ، أو وفدت الأنثى إلى موطن البطل كما فعل سليمان فياض في روايته أصوات(1).

لكن مالا تخطئه العين المتابعة للمشهد الروائي في السنوات الأخيرة هو الانصراف بهذه العلاقة التقليدية إلى مواجهة جديدة بين (الأنا) في مقابل الأنا المتحولة إلى آخر ، أعنى الأنا المؤمنة بقيم الآخر ومبادئه في سياق عام يدرك أن الأزمة الحقيقية للأنا في أعدائها القابعين وراء الضلوع وليس الرابطين وراء الحدود.

وهو ما يكشف عنه أولى عتبات النص الروائي موضع القراءة، أعنى العنوان (محلي ومارينز) فالعنوان بهذه الصيغة يأتي في سياق عطف مفردتين هما (محلي ومارينز) وأيا كان التقدير الإعرابي للكلمة الأولى يبقى أن نقول مع البلاغيين إن العطف بالواو يفيد معنى 'التشريك في الحكم، وبتعبير عبد القاهر "لا يتصور إشراك بين شيئين حتى يكون هناك معنى يقع الإشراك فيه"(2). فالعطف بين محلي ومارينز إما أن يكون عطف متقدم على متأخر أو عطف متأخر على متقدم أو عطف مصاحبة، ولكل دلالاته.

فإذا ما تتبعنا دلالات هذا العطف في الرواية أدركنا منذ بدء الرواية أن (محلّى ومارينز) هما وجهان لعملة واحدة، لأن المحلّى المقصود في الرواية هو صورة الأنا المتحولة إلى آخر بقيمه ومبادئه وسلوكه وأفعاله، فهو يقلده في ملابسه وسكناته وحركاته، يقول الراوي:

"يصعب التمييز بين الاثنين. نفس الأحذية والخوذات والبدايات. نفس الرطانة والحركات. نفس الوقفة ونفس الإمساك بالرشاش. نفس النظارات السوداء. نفس الحقايب الصغيرة على الظهر. سروال يغوص في حذاء طويل وعلكة بين الأسنان". (ص18)

وباختلاف المنظور الروائي يتم تحديد نوع العطف ، فمن منظور (أحمد/ صورة الأنا المحولة إلى آخر)، الجندي الذي انضم إلى المارينز، يبرز دور المصاحبة بينه وبين المارينز يقول الراوي:

"يلمع حذاءه في الصباح والمساء. يمسح نظارته الرايين بخرقة مبللة. يتباهى بالجيش الجديد.. نحن مارينز، مارينز عربي". (ص20)

وتستمر دلالة الجهة الجامعة للعطف بين محلّى ومارينز من منطلق المصاحبة من منظور أحمد بتأكيد تطابق الصفات بينهما على مستوى الشكل وعلى مستوى الاعتقاد بامتداحه لسلوك المارينز وامتداح القائمين عليه، يقول الراوي:

"يلمع حذاءه ويمسح نظارته الرايين بخرقة مبللة. ينتهي من السروال ويصل للخوذة يمتدحها ويقول الله يرحم والدين من صنعها. صلبة مثل الحجر وأنيقة فيها ذوق وموضوعة وفن وإحساس. نلبسها ونلبس النظارات ما يميزنا أحد إن كنا مارينز أو محليين. تحمى الرأس وترفع الرأس وتجعلك تمشي بدون خوف". (الرواية ص22)

أي إن العطف من منظور أحمد هو عطف مصاحبة طالما أنه يصعب التمييز بينهما لتطابق الصفات، أو قد يكون من منظوره أيضا عطف متقدم على متأخر يقول أحمد:

"المارينز ما يعرف وين يحط القدم إذا ما سرنا معه نحن، نتقدم وهو في الخلف يتبعنا، يسأل ونحن نجيب، يسمع وما يفهم، نترجم له ونفهمه".
(ص 22)

فإذا انتقلنا إلى منظور آخر منظور الشخصية التي تماثل الأنثى، يقول سمير الذي يقول رداً علي أحمد "يقدمكم للموت ويتأخر" (ص 22) أي إنه يتقدم لفظاً لارتبة وهو المنظور الذي يتبناه الراوي في الرواية منذ الجملة الأولى، يقول :

"بعقب رجله اليسرى يحك مقدمة الرجل اليمنى" (ص 3) حيث ترمز الرجل اليسرى إلى المارينز والرجل اليمنى إلى المحلي، ويتخذ الراوي من تكرار هذه الصورة على طول الرواية مؤشراً لغوياً ينطلق من خلاله لكشف تداعيات أخرى لعلاقة المحلي بالمارينز، وكلما أخلص المحلي في تمجيد أفعال المارينز كلما اكتسب المارينز مصداقيته، هذا النمط من الحكاية التكرارية تروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية؛ لأنها تكتسب دلالة جديدة مع كل مرة من المرات الاثنتي عشرة التي تتكرر فيها، ففي الوقت الذي افتتحت فيه الرواية بعبارته.. «بعقب رجله اليسرى يحك مقدمة الرجل اليمنى» منبهة إلى بدء الخطر لم تكن بحاجة إلي وصف لطبيعة هذه الحركة، لكن مع توالي الصور المرتبطة بهذه الحركة، يتم وصف هذه الحركة بالإرادية تأكيداً امتلاك المارينز القدرة على التحكم في المحلي، يقول:

"عقب رجله اليسرى يحك مقدمة الرجل اليمنى في حركة لاإرادية "

ويتم تعميق أبعاد هذه الحركة من خلال ربط هذه الحركة بالشخصية (منصور) الذي يرقب المشهد الذي يتحول فيه المحلي إلى مارينز.

"ويحك قدمه اليمنى برجله اليسرى في حركة لا إرادية، ربما كان الأموات الآخرون يفعلون ذلك مثله أو أكثر من ذلك ربما كانت هذه الحركة هي الدليل القاطع على موته". (ص14)

وهو ما يؤدي إلى تطلع الشخصية منصور في البحث عن أنه التي أخذت في التحول:

" رأى نفسه يسقط ويعثر ويفقد فردة حذائه اليسرى " (ص15)

ويمكننا تتبع بنية التكرار هذه لكنها تظل ناقصة إذا لم ندركها من خلال الصورة التي يتشكل من خلالها هذا النمط من التردد.

لكن النتيجة التي أود أن أؤكد لها في ضوء ما سبق هي سعي الرواية إلى رصد صورة الأنا المتحولة إلى آخر في سياق مجاورة أو تداخل مع الآخر (المارينز)، وهو ما يعني أن عتبة النص الأولى العنوان (محلى ومارينز) فيها سيطرة وذكر للآخر في مقابل حذف للأنا، وتأكيداً لبنية الحذف والذكر هذه، سيتم إعلاء صورة (الآخر المحلي) في مقابل تقويض صورته قبل التحول، أي طمس هوية الأنا فيه، وهو ما يمكن أن نمثل له بالمشهد الذي يقف فيه (أحمد/المارينز العربي) في نقطة تفتيش، وخلفه جيش المارينز بدباباته وسيارته، في الوقت الذي يمر عليه جاره منصور أثناء الخطوة الأمنية، ويأمر أحمد منصوراً بإشهار هويته كما يتضح في هذا الحوار.

«- أعطني هويتك. الخطوة ما تستثني أحداً، لو مر أبي و أمي بهذه النقطة كنت فتشتهما، وطلبت هويتهما، الخطوة هي الخطوة.

- يا أحمد يا ابن جيرانى يا ابن سليمان، أنا أعرفك كما أعرف أبنائى وأنت تعرفنى كما تعرف نفسك من غير هوية، اتركنى أمر الله يفتح عليك
لوح أحمد بقبضة يده فى الهواء. اقترب منه ولكزه بعقب الرشاش على صدره صاح "أعطني الهوية" الهوية ما تفهم عربية؟ ما تسمع؟ لكزه ثانية شهق، ضلوعه تتكسر .. انحنى. جثا على ركبتيه وتألم، راحت يده اليمنى تبحث فى جيوبه عن بطاقة الهوية. قال له انخفض ارفع يديك وضعهما على رأسك، لكزه مرة أخرى فتش جيوبه وملابسه.. رأى يده تمتد نحوه تعيد إليه هويته تتحسس الرشاش والخوذة، رآه يعود إلى طابور المارينز"،
(ص 27-29)

يكشف هذا الاقتباس الطويل بعبارة الأخيرة إلى غياب صورة الأنا عند أحمد فى مقابل صعود صورة الآخر، من ثم تبدو مقارنة منصور للصورتين: أحمد الطفل ابن جيرانه وأحمد المراهق الذي يقف وسط جيش المارينز، أقول تأتي هذه المقارنة رصدًا لمظاهر التحول:

"كبرت يا أحمد ، كبرت ونسيت، مسحت أنفك بمنديلي ولويت آذان الأطفال وصفعتهم وضربتهم وأعطيتك أقلامى وحلوى، صححت تمارينك، واشتريت لك فى عاشوراء بندقية، قبلت يدي وطرت من الفرحة جريت وقلت عمى منصور الله ينصره فرحتى واشترى لي بندقية ما عدت عمك يا أحمد صرت تناديني منصوراً ، صرنا أقراناً". (ص 30)

وبتوالى السرد تتقلص صورة القرين/الند حيث يعلن فيها بتبعيته للآخر امتلاكه للسلطة المرتبطة بالقوة وليس المعرفة، كما يتضح فى المشهد الذي يحاول فيه (أحمد) جذب أخيه (على) للانضمام لقوات المارينز، يقول أحمد:

"أتوسط لك، آخذك للثكنة وتدخل الجيش، يصير لك سلاح ولباس ومرتب في آخر الشهر، تلبس الخوذة وتحمل الحقيبة.. وبين يديك رشاش آخر موديل وطراز.. ترفع إصبعك الصغير والسيارات الحكومية الفارهة تتوقف. حتى الرسميون توقفهم وتفتشهم وما يمرون إلا عندما تسمح لهم بالمرور.. وما يتذمر أحد لأنك في الخطه، والخطه ما تستثني أحداً، تصير سيد الناس والكون.. إذا أعجبتك فتاة قديسة تقتحم بيتها.. بدون السلاح والبدلة ما تأكل الخبز، الخبز يصنعه الرصاص في هذا الزمن".

(ص 60 - 62)

فكيف يتأتى للأنا- إنن- مواجهة هذا الآخر في صورتيه الأصلية والمتحولة؟ لا تقدم الرواية بطلاً تواجه به الآخر، إنما قدمت مجموعة متن الشخصيات تشكل في مجملها صورة للأنا المقهورة، فمنصور الروائي يعترضه أحمد ويلكزه ولا يستطيع أن يكمل مشروعه الروائي، وسامير وزوجته مريم يهيمنان بحثاً عن الابن "رشيد" وأسرته، وسليمان وبهية يفقدان ولديهما أحمد المنضم لجيش المارينز، وعلي المنضم لجيش التحرير، وراشد الحسيني قاده ثيئه إلى سوق لقي فيه حتفه، وهو يردد: هذا جنون.

هذه الشخصيات صورة للوطن في تجلياته المختلفة الراهنة، فمشروع منصور هو مشروع الوطن، والابن الضائع "رشيد" هو الوطن وأحمد وعلي هما صورتان للسنة والشيعه، وكل منهما يقضي على الآخر باسم الوطن، يقول الراوي:

"أحمد يقول جيش التحرير. و"علي" يقول جيش التحرير. أحمد يلعب حذاءه ويمسح نظارته الرايين بخرقة سوداء ويلوك العلكة. الحذاء الطويل يرفع قامته ويعليها والخوذة ترفع رأسه. و"علي" ما يبذل ثيابه وما يستحم وما يتطيب وما يحلق ذقنه، رائحته تدوخ وتقرز ووجهه مثل القنفذ مغطى

بالشوك، ما يلبس خوذة وما يلبس بدلة. هذا من جيش التحرير وذاك من جيش التحرير". (ص121)

وراشد الحسيني صورة من صور المدينة الضائعة في هذا الوطن "جزر متباعدة بينها أهوال وبحار. خرقة ممزقة، كل قطعة في واد، وهو ما يدري إلى أي واد قذفته الأرض المجنونة في دوراها المسحور تحت قدميه ، داخ واختق". (ص83)

ويظل التساؤل قائماً كيف يتأتى لنا إذن مواجهة هذا الآخر ؟ تتشكل قوة الآخر التي جذبت (المحلى) إليه من الأشياء ومفرداتها (البدلة – الدبابات – العلكة – الحقيقية)، كما ترتبط الأنا أيضاً بالأشياء في مواجهة هذا الآخر، على هذا الأساس يسعى ميلود بنباقي في روايته إلى تقديم نص الأشياء في مساحة نصية تشكل محوراً مهماً من محاور الرواية تكون الأشياء ذات حضور فعلي في إطار الحركة القصصية تنتقل من مجرد الاستعمال الوظيفي إلى المستوى الرمزي(3)، ويتيح موقع الراوي بضمير الغائب العليم بكل شيء رصد هذه الأشياء بصورة أكبر بافتراقه عن المروي(4) وإن ظهرت لدى الكاتب تقنية أخرى لها دلالتها، أعني أن يتحول المروي عنه إلى راو في السرد. ففي الوقت الذي يتولى فيه الراوي إدارة الحوار بين سمير ومريم، يترك السرد لسمير، مما يعني تطابق منظور الراوي بسرد الشخصية:

"الولية كان معها حق، أنا بالغت شوية، مازالت الناس تحيا والشمس تشرق من مشرقها وتغرب في مغربها، فتشونى وسألونى وتأملونى، وما قطعوا رأسى وما شنقونى، ووصلت لدار "رشيد" سليماً معافى ما مسني سوء ولا ضرر، الولية كان معها حق". (ص37)

أقول إذا كانت الأشياء هي التي منحت للآخر قوته، فإن الرواية وفقاً لتطابق منظور الراوى وسرد الشخصية تعمل دائماً على مواجهة الآخر بالتقليل من قيمة هذه الأشياء أو ربطها بدلالات سلبية، ومن هذه الأشياء:

- البدلة حيث يتم تصوير بدلة المارينز التي يرتديها المحلى بوصفها مهددة لفحولته ذكوريته، فهي لاصقة للجسم ولا تتناسب العربي، وتأكيذاً لهذا التهديد يأتي السرد على لسان أحمد:

"نحن مارينز، مارينز عربي، عندنا مشكلة واحدة، وحيدة، البدلة، البدلة لا تناسبنا. لا تناسب خصوصيتنا وأجسامنا. خصوصاً السروال. ضيق ولاصق على اللحم والعظم، يعوق الحركة ويضيق الخطو.. أجسادنا تعودت على النور والهواء وما تعودت على الضيق.. نحن قوتنا في أردافنا، وفي فحولتنا سبحان الله ما خلق الأرداف والفحولة إلا في هاذي الصحراء، الفحولة ما تحتمل سراويل ضيقة تنفر وتثور وتعمل مشاكل". (ص20-21)

وتأكيذاً لهذا المنظور ترتبط به صورة أخرى وهو أن "يلوك مثل البنات علكة" وإن ظل الربط قائماً بين ضيق الملابس وضيق الحال "ضيّقوا السراويل وضيّقوها علينا".

النموذج الثانى هو الحقيقية الجلدية حيث يتم التقليل من قيمتها عن طريق التهمك بالنكته "واحد محلى سأل واحد مارينز: ماذا تحمل في حقيبة ظهرك يا أخ؟ أجابه: أحمل صور عشيقاتي، وأنت: رد المحلى: أحمل صور الرئيس". (ص22)

وتمثل الأشياء بالنسبة لنا قوة رمزية فى مواجهة جبروت الآخر، ويمكن أن نمثل لذلك بعدة نماذج، منها نموذج:

الظل □ ففي الوقت الذي يقع فيه منصور تحت سيطرة الآخر فى نقاط التفتيش نجد ظله "يسير إلى جانبه يتجاوز الحواجز والنقط بسهولة، يسبقه، يقعد ينتظره على الرصيف، عندما يسأم من الانتظار وينط بين أحذية الجنود يصعد فوق الدبابات والخوذات ويتشيطان، يدخل فى المدافع ويخرج سالماً إلا من رماد أسود يعلق بالرأس والكتفين، يتسلل للحقائب فوق الظهر، يتفرج على الصور ويضحك ويغمزني بعينه، أغضب وأنحسر وأغمز له، أقول بعيني يا إبليس نحن فى حاجز، وهؤلاء عسكر ما هم دمي ولا لعب صبيان عندهم مدافع ورشاشات، لكزة واحدة تكفي، ما يصدع رأسه يطلق رصاص". (ص56) فالظل يطلق رصاصاً فى مواجهة العدو فى صورة كنائية لما يدور فى عقل سمير أو فى شعوره الكامن. وتستمر دلالات الظل فى النص الروائي ثرية ومتنوعة بارتباطها بشخصية أخرى هي "على" مما لا يتسع الوقت لذكره الآن.

النموذج الثانى:

الصورة المعلقة على الحائط □ ففي الوقت الذي تفقد فيه مريم ابنها رشيداً، أو يغيب فى ظل الاحتلال الأمريكى تستطيع هي أن تستدعيه عن طريق صورته المعلقة على الحائط فى طفولته رامزة إلى الوطن قبل أن يدنس:

"تراه فى الصورة على الجدار المقابل، يبتسم ويهبط، يلهو بأكماتها ويتوسد ركبتيها تمسده شعره، شعر الحرير، يرخي جفونه ويفرك عينيه، تقول له لا تتم حتى تتعشى، تتركه ممدداً على الكنبه وتنهض لتعود بالخبز والبطاطا والمربى هو ما يتعشى غير بالخبز والبطاطا والمربى، وهى تطبخ الرز والفول والشعرية بالحليب، يقول لها سمير، لا تتعبي نفسك بالطبخ هذا

الولد ما يأكل غير أكل النصارى.. يسمع صوت أمه وهى توقظه وما يسمع صوت أبيه". (ص105، 106).

وتظل الصورة رمزاً للمقاومة حتى تعود لطبيعتها الأولى "صارت جماداً لا حس له ولا حركة، وما تتحرك وما يهبط منها رشيد". (ص156) ويمكن تتبع دلالات "الصورة المعلقة على الحائط" فى المقهى من منظور كنائى أيضاً فى دراسة أخرى.

النموذج الثالث هو:

الكرسي ؛ فالكرسي فى المقهى هو ذلك الوطن الذى يتكالب الكثيرون للجلوس عليه، وأنّ من هذه الأجسام المترهلة عليه، يقول الراوي واصفاً منصور على الكرسي "يسند جسده المتهاك على ظهر الكرسي، يئز تحته فيما يشبه الأنين، يعلمه أن تعب من جسمه، ومن كل الأجسام المترهلة المسترخية التى تشبه جسمه .. ما ينهض زبون من فوقه إلا ليعقبه بزبون، وما تتحرر أنفاسه دقيقة أو دقيقتين إلا ليخنق الساعة، الأيام تدور والليالي تدور. وهو هو المسكين الجماد". (ص3) ويظل أنين الكرسي على صموده فى مواجهة الأعداء، من ثم يمتلك الكرسي الحياة والبقاء، الكل يموت لأنهم خدعة أما هو فيبقى " افترض سر الخدعة، فقدت تشويقها وغرابتها انتهت وماتت. هو مات. الكرسي وحده حي فى هذا المكان، لأنه يئز تحت جسده المتهاك. هو ميت رغم أنه يحتسى القهوة ويتصفح الجريدة ويحك قدمه اليمنى برجله اليسرى فى حركة لا إرادية". (ص14)

وبافتقاد الكرسي لهذا الأنين يفقد هو الآخر دلالاته فى المقاومة "تملأ فوق الكرسي. الكرسي ما أز تحت ثقل جسده، رماه بنظرة استغراب، وقال له: مالك يا صاحبي ؟ قطعوا لسانك أو لكزوك فانكمت أنفاسك ؟ ..

قتله الصمت وحياد الكرسي. قتلته اللوحتان على الجدار المقابل. نفص غبار
سجائره ونهض". (ص131)

وتستعيز الرواية عن هذا الكرسي بالتناص مع "آية الكرسي" مرة
عندما يقرأها سمير وهو على سطح بيته بعد فقد ابنه/الوطن، ومرة ثانية
في دعاء مريم مستجدة برب العالمين في مواجهة الآخر:

"تقول يارب، يا من على كل شيء قدير، خلقت الأرض والسموات
في ستة أيام، ولا يؤودك حفظهما وأنت العلي العظيم يا الله، اخلق لأمریکا
أرضاً أخرى وسموات أخرى في ستة أيام أو أقل، ودعها تمرح وتسرح في
أرضك الجديدة الواسعة وما يمرح ولا يسرح معها في تلك الأرض أحد".
(ص107)

ويضيق المقام عن تناول كل دلالات الأشياء في نص الرواية ،
فهو يحتاج لدراسة مستقلة، لكن يمكن القول إجمالاً إن الأشياء ستكتب عن
طريق المجاز المرسل نوعاً من تشييء الواقع، وبالتالي تصبح أدوات في
مواجهة الخطر الكامن في الآخر، كما يتضح من ترديد الجدران والحوائط
لموقف الأنا المتأزمة، كما يتضح في هذا المشهد لراشد الحسيني

"وضع ما انتشلته يداه من الرمم على الدولاب، وصاح: هذا جنون.
رددت الجدران: هذا جنون. خرجت زوجته من المطبخ مذعورة. صاحت:
هذا جنون. وكذلك فعل الأثاث وكل ما/من كان في الدار في تلك اللحظة ...
ومنصور عندما قاده ضجره إلى المقبرة والتقى صديقه القديم على تلك
الشاهدة.. أجهش وصاح: هذا جنون". (ص 82 / 86). هذا التوحد بين
الإنسان والأشياء، هو الذي جعل سمير يبحث عن (رشيد/الابن/الوطن)
في المزابل والمشارح وهياكل كل السيارات والأشجار والأعمدة الكهربائية
والأرصفة. (ص100)

وفى الوقت الذي تسعى فيه الرواية لنقل الشئ من الوظيفة إلى الرمز، يقدم لنا الكاتب مفارقة تصويرية عندما تفقد الأشياء أيضاً قيمتها الوظيفية، ففي الوقت الذي يمثل التليفون صورة للثورة التكنولوجية ويتم خلاله التواصل مع الآخرين، يفقد وظيفته التواصلية، عندما يعجز عن ربط رشيد بأمه، ويعجز عن إسعاف بهية:

"رأى قدميها تتزفان، احتبس دمه في عينيه وقف وصاح: سيارة إسعاف إسعاف .. رددت الجدران وأثاث البيت: سيارة إسعاف إسعاف، رفع التليفون. فاجأه صمت مخز وحياد قاتل قال له: رد على، قال الخطوط مقطوعة انا بردان مثل الثلج ما فى حرارة، خبطه على الأرض". (ص135-136)

وبافتقاد الأشياء لقيمتها الوظيفية والرمزية تبدو من منظور الراوي مثل الحياة "تفقد الأشياء قيمتها وتبدو الحياة تافهة مثل جناح مكسور سقط من ذبابة وغطاه التراب". (ص87). وهو ما يعني امتلاك الآخر للحياة، لذلك تتجه الأنا لامتلاك (الموت) بوصفه حقيقة الحقائق، أو الحقيقة الوحيدة «صرنا نتنفس موتاً، وما صرنا ننام مع زوجاتنا، صار الموت معنا ينام، حقائبنا فيها موت وجيوبنا فيها موت ..". (ص19)

لذلك عندما يفقد منصور قيمة الحياة والأشياء يتجه إلى جسور المدينة فى تناص مع إيجازه بالغ الثراء مع أبي جعفر المنصور؛ لأن المسكوت عنه فى النص يكشف عن دلالات المفارقة بين المدينة المدورة التى بناها أبو جعفر المنصور وسماها مدينة (السلام) وبين المدينة المدورة التى فقدت قيمتها "مدينة لا تفتح عينيها إلا إذا الموت فتح عينيه قبلها". (ص65)

لكن ما يعني أن الجسر الذي سيعبره منصور سيتجه به إلى المقابر وإلى الموت، وهناك لا يوجد مارينز ولا مارينز عربي ولا خطة أمنية، وبامتلاكه هذه الحقيقة استطاع أن يعود إلى بيته:

"جمع أغراضه وأغراض زوجته في حقيبة واحدة، نصيبه من مدينة لا تسمح بمرور أكثر من حقيبة يد صغيرة". (ص 157)

لكن الحقائق ستتكاثر والأيدي ستتكاثر عندما تجمع الحافلة بين سمير ومنصور وسليمان وبهية ومريم وآخرين:

"يد ويد ويد .. يصعدون إلى الحافلة يهدر المحرك وتدور العجلات ويتحسسون وثائقهم .. يتحسسون وجهتهم: حواجز عسكرية وخاطفون يغيرون اتجاه الحياة". (ص 158)

تلك قراءة أولى في رواية ميلود بنباقي "محلّى ومارينز" تظل مغرية بالتناول من جوانب أخرى على مستوى الوصف واللغة ورؤيتها للعالم.

الهوامش

- (1) انظر: جورج طرابيشي، صورة الأخرى في الرواية العربية، ضمن كتاب "صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه" تحرير الطاهر لبيب، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية بيروت 1999م.
 - (2) عبد القاهر الجرحاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود شاكر، هيئة الكتاب، مصر 2000م ، ص 224.
 - (3) انظر: مصطفى الضبع، الأشياء وتشكيلاتها في الرواية العربية، حوايات الآداب، الكويت 2004م وكذلك محمد التعمرتي، دلالات الأشياء في الرواية المغربية، مجلة فكر ونقد، ع 53.
 - (4) مصطفى الضبع، نفسه .
- وانظر للباحث ، السرد في التراث العربي دار عين للنشر ، القاهرة، 2009م.

الفصل الثالث
الاخوان المسلمون
فى مواجهة السلطة
رواية شغل الليل والنهار نموذجا



يتناول ثروت مكاييد في روايته " شغل الليل والنهار " جانبا من جوانب التاريخ الاجتماعي لمصر إبان العصر الناصري ، أعني علاقة السلطة بالتيارات الفكرية المعاصرة لها بكل تنوعاتها ، وقد شغلت هذه القضية الكاتب المصري عموما من بداية السبعينات إلى الآن ، وتتلخص في أن المفكرين رأوا أن ثورة يوليو أمتت قناة السويس ، وأمتت معها - قهرا - كل ألوان النشاط الثقافي على حد تعبير محمود نسيم في مجلة فصول ، وهي بذلك لم تفرق بين التيارات الشيوعية أو التيار الإسلامي أو الماركسي وإنما حاولت أن تستقطب من كل هؤلاء ما يروج لأهدافها ، ومن يخالف ذلك مجاهرا فالسجون والمعتقلات مصيره ، ومن يخالف ذلك صامتا فقد اختار محبسه بالموت كمدا.

أدى ذلك إلى بزوغ النظريات الفلسفية التي أنتجت ما يعرف بـ (الالتزام الفكري) وهو مصطلح يقترن دوما بمصطلح " الحرية " ، بمعنى هل الالتزام قيد ؟

ويختزل الكاتب ثروت مكاييد هذا الإطار الكبير في روايته في علاقة السلطة بالتيار الإسلامي ، كما اختزل هذه الصورة أيضا لتصبح السلطة هي (الجندي / الشرطي / الضابط) الذي يأتي وصفه دائما مقترنا بالحقير ، أو يشبهه بخزنة جهنم ، أو يقيم علاقة تضاييف بين (الشرطي / الضابط) و (الكلب) وهي علاقة تبادلية يصلح معها أن يكون الكلب صفة والشرطي موصوفا والعكس صحيح . وهكذا يكون " في كل زاوية من زوايا الحجرة المتسعة كلب وشرطي ، كلب يعوى والآخر يصيح ويضحك . لعل الكلب يحتج على تلك الصورة المرئية التي يراها للإنسان " ص 36 .

ولا بأس كذلك مع تغيير المنظور الروائي أن يوصف أصحاب التيار الإسلامي بالكلاب في نظر الشرطي ، كما يتضح في هذا الحوار الروائي بين المحقق البوليسي والبطل عبده إسماعيل .

" عليك أن ترصد حركة الكلاب في زنزانتك

قلت والعجب قد استولى على: لا توجد كلاب في زنزانتني يا سيادة الر...

قاطعني باصفا على وجهي للمرة الثالثة :

كلاب مثلك يا غبي " ص54

وكما اختزل الكاتب السلطة في صورة الشرطي ، اختزل أصحاب التيار الإسلامي في مجموعة من الشخصيات تقدم وجهة نظر واحدة بما فيهم مدحت شكري المسيحي ، المؤمن بالإسلام السياسي أو الإسلام الدولة ، وقد أشار الصديق محمود الديقاموني إلى هذه الملاحظة في تقديمه للرواية ، لكن ما تجدر الإشارة إليه أن هذا التوحد بين الشخصيات لدرجة التطابق بين الأقوال مرده فنيا إلى انتساب هؤلاء جميعا إلى الشيخ عبدالسلام النمل ، فهو الذي أملى على (مريديه / شخصيات الرواية) هذه الأفكار ، ولا يخفى على القارئ دلالة الاسم (النمل) التي تشير إلى الكثرة والانتشار ، وهو ما ألفت في ذكره الرواية ، فهل يستطيع " الجنود / السلطة " أن تحطم جيوش النمل ؟

ينحصر الصراع في العالم الروائي إذن بين (الشرطي / الضابط) من جهة ، وحرمان هذه الشخصيات من الأسماء له مغزى فني تكمن دلالاته في إفراغ هذه الشخصيات من قوتها ، فوجود الاسم دليل على المسمى ، وفي المقابل يواجه هذا " الشرطي " تلامذة الشيخ النمل الممثلة في مجموعة من الشخصيات " عادل النمل ، محمود سعيد ، مدحت شكري ، عباس

المصري، إبراهيم رمضان ، أما الراوي البطل " عبده إسماعيل " فسنشير له لاحقاً ، والنتيجة التي نخرج بها في هذا المقام أن الرواية تسعى إلى الانتقال من التعميم إلى التخصيص ، وهو أمر مهم في رصد واقع اجتماعي معيش من تاريخ هذه الأمة .

أما الشيء المتصارع حوله فهذا ما " شغل الليل والنهار " عند كليهما من هنا كان سعي السلطة في القضاء على الطرف الثاني بإدخاله السجن " ولا يخرج من هنا إلا أحد رجلين : إما معتوه لا يصلح لشيء أو نسخة منهم بعد عمليات غسيل المخ وما يراه من صنوف العذاب " ص 58 ، وهو ما يمثل الواقع القائم في الرواية ، من هنا كان سعي الطرف الثاني / أصحاب التيار الإسلامي لمحاولة تغيير هذا الواقع ، فكيف يتحقق لهم ذلك ؟ هذا هو التساؤل الذي يحتاج إلى إجابة

يقدم العنوان بنية نحوية تشمل جملة اسمية مكونة من مبتدأ محذوف، وخبر هو (شغل الليل والنهار) وإذا كان الحذف قد أفاد الاهتمام بالمسند فإن المسند إليه يحتمل أن يكون (السلطة) أو (أصحاب التيار الإسلامي) ، وبامتلاك الرواية لراو واحد يرفض (السلطة) وإن لم يعترف بعد بأفكار الطرف الثاني ، فإنه يتم تخييب الصوت السردي للسلطة الأكثر هيمنة وهو (الراوي) ، وهو نوع من أنواع مقاومة القهر الذي تمارسه السلطة ، وقد اكتسب العنوان أهميته في سياقين ، الأول ورد في وصف الراوي البطل لأحوال تلامذة الشيخ عبدالسلام النمل في السجن يقول : " أحاطني الصمت بهالة من الغموض والهيبة - والحق أنني لم أكن لأتطق بشيء مما يدور في خلدي من ضيق بالحياة .. بما أنه فيه ، بينما شغلهم الشاغل بل هم الليل والنهار لديهم دائر حول كيفية بعث هذا الجسد ... جسد أمتنا بحيث تصبح قادرة على أداء رسالتها العظمى " ص 50 .

ولكي يتحقق هذا الهدف يقوم الكاتب بنقل هذا الواقع من التجريد إلى التجسيد حيث إن فكرة بعث الأمة فكرة مجردة يمكن تشخيصها في حالة البطل (عبده إسماعيل) ، ونجاح الرواية في بعث هذا الجسد هو بعث لهذه الأمة ، لأن التناص يتم بينهما على مستوى المبني ومستوى المعنى ، فقد وصف البطل جسده بأنه خرقة بالية (ص 57) ووصفه صاحبه عباس المصري ب (جثة هامة) ص 23 .

فكيف يمكن تحقيق ذلك في البرنامج السردى للرواية ؟

حققت الرواية ذلك عبر مجموعة من الأشياء منها إدراك البطل لماهيته ، بمعنى أن رفقاء السجن لهم أسماء معلومة لدى الناس ، أما هو فيظل يلاحق دوما بهذا التساؤل : من أنت ؟ وهو التساؤل الذي لاحقه من زوجته ص 21 . وأجاب (عبده إسماعيل) ، ومن صديقه عباس المصري وأجاب (كافر) ثم أردف (كافر بالإنسان) ص 24 .، ومن د. إبراهيم رمضان في المستشفى ، وكانت إجابته (ألا تعرفني) وعندما أعاد التساؤل أجاب (لا أفهمك) ص 85 ، ومغزى التساؤل لا يكمن في معرفة اسم الشخص لكنه يكشف حاجة البطل إلى البعث مرة أخرى .

هذا التيه مرده إلى قناعة الراوي البطل أنه يعيش دون (اختيار) لأن الاختيار يحتاج إلى (حرية) والحرية تقتضي (معرفة بدائل) ولأنه لم يختار زوجته ، فهو يشعر بأن الزواج (قيد) ، ووجود الطفل في الحياة قيد آخر ، فرفض هذا الطفل .

وتمثل حالة البطل هذه المعادل الموضوعي لما حدث في السجن ، فالسجن قيد وليس حرية ، لأنه لم يختاره ، وقد قضى خمس سنوات في معتقله الأول وارتبط هذا السجن / بالقيد بمنظر دماء الأم التي ماتت على يد الجندي لأنها تجرأت وسألت ماذا فعل الابن حتى يجر هكذا ؟

والنتيجة التي يمكن أن نخرج بها هنا أن محاولة فك هذا (القيد) والانتقال إلى (الحرية) ، يعني بعثا لهذه الجثة الهامدة ، وهذا ما حدث للبطل في محبسه عندما رأى تلامذة الشيخ وهم يتوقون إلى الجنة عن طريق العذاب ، فبدأ يلتفت إلى أقوال هؤلاء ، وهي مقولات من شأنها أن تعيد تغيير مفاهيم رسخت في ذهنه عن طريق العادة ، وأهمها الصلاة ، فقد أشار إلى أنه كان يحافظ على أداء الصلاة في الجماعة " لم أستطع أن أتخلف عن حضور صلاة الجماعة يوما - اللهم إلا في الظروف القاهرة - رغم ما كنت أعانيه من شرود أثناء أدائها مما سبب لي الكثير من الضيق ، ثم تعودت على ذلك الشرود ولم أعد أفقه منها إلا قليلا .. لم يعد هذا يؤلمني .. المسألة أنني أجد لذة في ذلك الشرود " ص 20 . كما لم يكن يؤلمه أن يصلي ثم يذهب لعشيقته لطيفة إبراهيم يرتمي في أحضانها ص 93 .

أقول هذه المفاهيم تغيرت وهو في (السجن / القيد) لكنها (حررتة) عندما أدرك أن الصلاة لها فقه يصنع حضارة الأمم ، لا يقتصر على الحركات ، لكنه يكشف الطريق للحرية والبحث في الآفاق كما ورد على لسان عادل النمل ص 56 .

من هنا كان امتناع البطل (عبده إسماعيل) عن الصلاة عد خروجه من معتقله الثاني الذي لم يستمر أشهرا معدودة حتى يفقه الصلاة الكاشفة طريق الحرية ، وهو ما تحقق بالفعل ، وهكذا صار السجن الذي هو قيد طريق الحرية ، كما تحرر المعادل الموضوعي له ، وصار الزوج سكنا ومودة ، وصار الابن بشارة وخيرا ، كما حمل اسمه محمد عبده رمزا للاعتدال الديني الذي يقرأ فقه الواقع ، وبذلك تحرر هذا الجسد ، وأدرك أن ما عاش فيه قبل رؤية تلامذة الشيخ ، " ما هو إلا سجن ... سجن يكبل أشواق الروح وإبداع العقل " ص 77

وعن طريق التحرر بدأ يعيد النظر في أشياء ظنها فقدت معانيها مثل القانون " القاتون سيف في يد ساداتنا .. هم صانعوه وهم يرفعونه شعاعا لهم في وجه الدنيا وفي نفس الوقت يغمدونه في صدورنا نحن " ص24

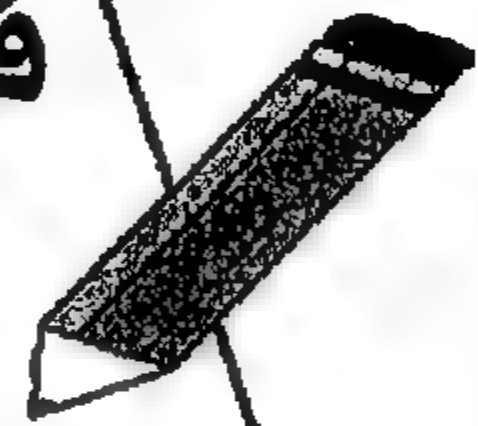
ولأن الإنسان قد يتهم بلا سبب ، فكل شيء محتمل ، وهكذا وردت العبارة الأثيرة في حواراته (ربما) دالة على ذلك الإحساس ، وقد استخدمها (16 مرة) توزعت كالاتي (8 مرات) مع الزوجة (4 مرات) مع الضابط ، (3 مرات) مع العشيقة ، (مرة واحدة) مع مدحت شكري وهذا الإحصاء يبرز هذه الحالة .

ولم يخفف من وطأة هذه العبارة في الحوار إلا عبارة أخرى استخدمها في حواراته أعني قوله (هذا حق) وقد استخدمها (10 مرات) مع الزوجة (4 مرات) ، ومرتان مع مدحت شكري ، ومرة واحدة مع لطيفة والضابط ومحمود سعيد وعادل النمل .

أعني أن العبارة الواحدة لم يستخدمها مع تلامذة الشيخ لكنه استعاد توازنه في قوله : هذا حق معهم على الأقل أربع مرات ، لذلك عندما اعتقل للمرة الثالثة بعد أن بعث جسده ، وسأل عن محمود سعيد ، وقيل له مات قال بل استشهد وهذا حق ص112 .

وهكذا وجد نفسه عبده إسماعيل رمزا كما كان عبدالسلام النمل رمزا ، أو قل ناقلًا لأفكاره عن طريق بعث علمه من خزائن الكتب المحكمة الغلق لتسري روح جديدة في الأمة وذلك شغل الليل والنهار.

الفصل الرابع
البنية والدلالة
في رواية واسمه المستحيل



تعد رواية واسمه المستحيل التجربة الروائية الأولى للقاص محمود الديداموني بعد مجموعتين قصصيتين هما " أتراني أحيا حقاً " و " ليست كغيرها " وديوان شعري هو " الشمس تشهد والقمر " وقد تخصص الكاتب في دراسته الجامعية في " العلوم الاجتماعية " وقد افاد منها في بناء روايته . ويسعى الباحث في هذه الدراسة الى الكشف عن البنية الدالة في هذه الرواية وهو ما يتطلب الكشف عن البنية الجمالية في النص والمتمثلة في آليات البناء السردى ووضعها في النسق المعرفى الذى تمثله الرواية .

تدور أحداث الرواية حول الراوى / البطل عسران الذى يعاني حالة من حالات الكبت الشديد بدأ حياته فى القرية وسط عائلته الكبيرة التى تضم مع الأبوين العم كبير العائلة وأبناء عمومتهم وزوج عمه سيئة السلوك مسموعة الكلمة ومع شعوره بانعدام المعايير فى قريته يقرر الالعودة عندما تتاح له الفرصة للالتحاق بجامعة المدينة ويتزوج فى المدينة من سيدة متسلطة " إيمان " تحاصره فى كل حركاته وسكناته وتعهدها زوجها الشيخ نعمان إمام المسجد بخلافاتها فى أعمال الدجل وتتسع شهرة إيمان ويشعر البطل بالخوف على ابنه " ضياء " من هذه الأم ويقرر التخلي عن حالة الاستسلام ويقاوم زوجته على مستوى اللاشعور .

يمثل العنوان عتبة النص كما يقول النقاد وإذا نظرنا الى عنوان الرواية " واسمه المستحيل " نجده يتألف من جملة اسمية مسبوقة

بحرف الواو وقد تكرر هذا التركيب ثلاث مرات فى النص الروائى على هذا النحو وفق زمن المتن الحكائى وليس المبنى الحكائى :

أصبحت الحياة مستحيلة.. مستحيلة ص30

الحياة أصبحت مستحيلة.. مستحيلة ص40

الحياة أصبحت مستحيلة ص5

أي إن الحياة أصبحت مستحيلة فأصبحت مستحيلة مستحيلة ، ثم استأنفت الحياة دورتها فخفف الوطء ، وأصبحت مستحيلة " دون توكيد لفظي " وهو ما يكشف عن ما هية الواو التي تصدرت العنوان ، فهي - إذن - واو استثنائية تماما كما أن الحياة تستأنف دورتها وهو ما يطرح تساؤلا : ما الذي جعل الحياة مستحيلة : وما حقيقة الوهن الراكض في شرايين المدينة الذي يخمش بأظفاره المدينة " جسد الحياة " ويجعل الشباب والأطفال المتشردين لا يتوقفون في ترديد عباراتهم التي تنهش وقار الحياة .

يتمثل هذا الشيء كما يتضح من النص الروائي - في صعود كفة ميزان وفي هبوط كفة أخرى ومحاولة طمس هويتها وهو ما أدى الى انعدام المعايير فـ " قد تغيرت المعايير ، أصبح كل شيء يداس .. يداس تماما كما كفة الميزان التي لم يستطع أحد التقاطها بعدما سقطت .. الكل فقط قادر على دهسها يااه ... الحياة أصبحت مستحيلة " ص40 .

يلجأ الكاتب إلى توظيف تقنية الراوى بضمير المتكلم / البطل عبر امتداد فصول روايته باستثناء هذه الفترة التي تنقسم فيها الذات مع نفسها ، حيث تتحول الذات هنا الى آخر - بالمفهوم اللاكاني - فالآخر هنا ليس ذاتا بل مكانا وموقعا ، وفي الوقت نفسه له موقع في بنية الذات . (1)

وإذا كانت الذات الراوية قد فقدت التواصل مع الآخرين نتيجة لفقدان كفة الميزان فقد استطاع الراوى / البطل أن يقيم تواصلا مع الراوى عليه غير الشخص داخل النص والذي يمكن تعينه عن طريق كاف المخاطبة أو أساليب الاستفهام مثل قوله :

- ألم أقل لكم بأن الخوف قد تسرب أثناء الحقن الى عروقي ص6

- سيسألني أحدكم لماذا أبحث في صمت .. ألم أقل لكم ص6

- بينى وبينكم كنت أتصنع الغضب ص8

- لترون معى براءتها .. هل تعلمون شيئاً عن زوجتى ص8

- أأست شجاعا ؟ ص10

- لو رأيتموها فى الشارع لأدركتم ذلك ص45

يحقق الراوى / البطل من خلال هذه النماذج وظيفة أخلاقية/ إيديولوجية تجعل المروى عليه يتبنى قيمه / أفكاره / معتقداته ، كما فى هذا النموذج " متى تضىء المصابيح ؟ لترون معى براءتها فى الاختلاط بمفردات الشارع وعباراته التى تستمد قوتها من " الكمننه " إنها الوحيدة فى هذا البيت التى تستطيع ذلك " ص8 من ثم يكتسب تعاطف المروى عليه الذى يقوم بدوره بوظيفة أخرى هى وظيفة التوسط بين الراوى / البطل وجمهور القراء خارج النص

وهو ما يطرح تساؤلا :

- ما حقيقة القيم / الأفكار / المعتقدات التى شكلت الذات الراوية / البطل ؟

- وما معوقات وجودها فى مسار السرد الروائى ؟

يمكن تلمس ملامح هذه القيم من خلال مجموعة من الأقوال جاءت على لسان الراوى / البطل .

" قد كنت طفلا وأنا أخاف من أبى وصوته الزاجر " ص26

" علمت مقدار حبه لى (الأب) يحتوينى بعباءته السوداء خوفا على من البرد ، ونحن نسرع الخطى إلى المسجد وقت الفجر .. علمنى الصلاه "

ص26

" أصبحت أذهب مع أولاد عمى الأسن منى إلى الحقل أعمل معهم ألهو وألعب وأمرح "

ص26

" دائماً ما كان يضربنى عمى .. دائماً ما كنت ألقأ إلى أبى ودائماً ما كان يربت على كتفى ويمسح على رأسى ، ثم ما يلبس أن يحتضنى أشعر لبعض الوقت بالأمان وأنا بين ذراعيه .. بينما تأخذنى أمى للسريـر ، أصحو، تبـتسم قائلة أبوك وضربك .. تدس يدها فى صدرها مخرجة رياءاً فضه .. كنت أصر على الخطأ أمام عمى ليضربنى .. حتى تتم مصالحتى بريـال "

ص26

" أنا الوحيد من بين كل هؤلاء الأولاد الذى يستطيع أن يرتضى فى حضنها (الأم) وأتوسد فخذها للنوم "

ص27

" اختفيت أنا والأولاد عن عينيها خوفاً منها .. دفعنى أحدهم للتصص عليها .. سمعت هسهسات مكتومة وتأوهات محمومة تغزو أذنى .. وضعت عينى .. رأيت "

من خلال هذه المرويات يمكن القول بأن قيم الراوى / البطل ارتبطت بمجموعه من الدوال :

أولاً - صورة المجتمع الأبوى ، أى تتعم فيه الأسرة برعاية من كبير العائلة ، وهو هنا العم مع ملاحظة تداخل صورة الأب بالعم " أبوك وضربك "

ثانياً - دال العمل ، ومجال العمل هنا الحقل

ثالثاً - دال القيادة، فهو يقود الأولاد لاستكشاف حقيقة زوج العم

العاهرة

رابعاً - دال الحيلة / القدرة على الابتكار ، فهو يعرف متى يحصل على النقود مع ملاحظة ارتباط هذا الدال بامتلاك جسد الأم .

خامساً - دال الصلاة ، والصلاة هنا رمز الاستواء / اعتدال الصفوف / الموازين .

وقد تعرضت هذه الدوال جميعها - فى السرد الروائى - إلى التقويض / الاستلاب فمن الذى يقوم بعملية الاستلاب ؟

وما مقدار مقاومة الراوى / البطل ؟

تم تقويض الدال الاول ، ولم يعد ينعم الراوى / البطل بالعيش فى ظل هذا المجتمع الأبوى؟

فقد تم إقصاؤه لما قام به من " خرق لبنية الاسرة " والمتمثل فى فضح أفعال زوج العم ، ومن ثم وصف بـ " الملعون " وتم إقصاؤه من (القرية / مركز العائلة) إلى المدينة .

وقد فشلت كل محاولات التقاء " القرية - المدينة " أو " المدينة - القرية " فى المسار الأول يمكن التمثيل بمشهدين ، الأول فى الزيارة التى قام بها الأهل له ، ومحاولة إقناعهم بجمال المدينة فى مقابل تخلف القرية وتكون النتيجة أنهم

" يتحجبون بأى شيء يدفعهم للعودة .. بينى وبينكم كنت أتصنع الغضب وأقول فى نفسى بركة يا جامع " والدال الخامس الصلاة على سبيل التناص.

أما المشهد الثانى فيتمثل فى زيارة الأب الى الابن للاستشفاء ، يقول الراوى " بينما أنا فى قمة فرحى بقدوم والدى .. كانت زوجتى تعد العدة..صرخت زوجتى فى وجه أبى : المستشفى اولى بك .

بخلق والدى فى .. قاومتها .. ان شاء الله بكره

هز والدى رأسه أسفاً ومشى خارجاً .. التفت إليها محاولاً إخراج صرخة فى وجهها .. خرجت متمالكة وكأنها تستعطف لا تتأثر " ص 29

ويلاحظ هنا تلازم تقويض النظام الأبوى مع امتداد المد النسوى " زوج العم / الزوجة " وينتهى الأمر بالقضاء على صورة الأب من خلال الموت ، وقبل ذلك التشكيك فى نسبه الى أبيه ونسب أبناء عمومته إلى عمه وهو فى ذاته تشكيك فى هيمنة الخطاب الذكورى .

أما المسار الثانى " المدينة / القرية " فقد اتجه البطل لحضور مراسم العزاء فى والده ، وتم تأكيد المد النسوى من خلال رفض الزوجه قرار البطل بأخذ تاكسى مخصوص حتى يمكن تسهيل التقاء القرية والمدينة ، والمرة الثانية عندما أصرت على اصطحابه معها بعد مرور ثلاثة أيام وأزعن هو للأمر .

أما الدال الثانى دال العمل فقد تم تغييبه تماماً ، بل إن الراوى / البطل نفسه تم تغييبه حتى إننا لم نعرف اسمه إلا بعد ثلاث وستين صفحة من الرواية ، وهو اسم لا يخلو من دلالة " عسران " بحيث يمكن القول بأننا أمام نموذج إنسانى وليس أمام شخصية واحدة فى الرواية محددة الملامح ووفقاً للمد النسوى السابق ظهرت الصورة العكسية لدال العمل من خلال هذا المشهد .

" أتعجل اللحظة التى تضىء فيها المصابيح لأراها وهى خارجة من البيت تاركة البيت لى ولوالدى نتنفس سوياً فى هدوء .. " ص 8

وأمام انقلاب الموازين تولى هو أعمال البيت وشراء الخضروات والتسوق ، بينما كانت الزوجة تخرج تتبعها والدتها لتمارس شعائر الدجل فى الخارج إلى أن مارست هذا العمل داخل البيت .

أما الدال الثالث القيادة، فقد استطاع البطل أن يحققه بعض الوقت فى مراسم تشييع جنازة الأب ، حيث يقف أهالى القرية وأعمامه فى انتظار أمره بالخروج إلى المدافن !؟

ما إن وصلنا إلى المدافن حتى اصطف أعمامى لأخذ العزاء بينما لم يعرنى أياً من المشيعين اهتماماً " ص43

ويكشف هذا النص عن سقوط النظام الأبوى بوفاة الاب ، فلم يعد للعم هنا نفسه الذى كان يمارسه قبل ذلك ، من ثم فإن هذه القيادة زائفة سرعان ما انتهت بتجاهل المشيعين له .

وهو ما مهد لانتقال القيادة إلى المد النسوى حيث تمتلك الزوجة القدرة على السيطرة على مفردات الشارع وعباراته والسيطرة على البيت أيضا .

أما الدال الرابع الحيلة / القدرة على الابتكار ، فقد ارتبط فى صورته المراوية بجسد الأم .. كما سبق القول .. والسيطرة عليه دون باقى الأولاد وقد فشل ثم تم تقويض هذا الدال من خلال علاقة تبادلية سيطرت فيها الزوجة على " جسد الرجل / الفحولة" فالمرأة / الزوجة هنا هى التى تغزو كل مرة- جسد الرجل وبصورة استعلائية

" حينما اراها كذلك .. ألتف حول نفسى .. وأدس جسدى كله تحت الغطاء ، وأحاول تهدئة أنفاسى المضطربة .. وأقول لنفسى .. لا يمكن محاصرتى .. لا يمكنها الإجهاز على" ص10

وفى الوقت الذى تفشل حيله فى مقاومة هذا الغزو ، تتفنن هى فى الحيل من أجل غزوات أخرى " وبين أستار الليل كعادتها .. تجذبني بعيدا عن أعينهم .. تحكم حول جسدى قبضتها .. أمضغ آلامى بينما كانت تبحث فى ربوع عقلها عن حيلة لغزوى مرة أخرى " ص23

وثمة ما يلفت الإنتباه بين فكرة الغزو الجسدى وعلاقته بغزو أذنه وهو يسمع الهسهسات المكتومة والتأوهات المحمومة فى مشهد خيانة زوج العم ، وهو ما يمكن أن نفسر به رغبته الدائمة فى تحرير الجسد ، فالصورة السابقة ساهمت فى القضاء على السيطرة الذكورية / العم والتشكيل فى المد الذكورى من خلال تشكيكه فى النسب ، ونجاح الزوجة فى الاستعلاء الجسدى هو مد نسوى آخر يهدد فحولته ، من ثم كانت رفضه لفكرة الذوبان الكلى / التلاشى وثمة ما يلفت الإنتباه ثانيا بين النبش فى الجسد هنا والذى يتم عن طريق الغزو ، والنبش فى جسد الحياة بأظافر مدببة تعتصر الحياة .

وأمام هذا المد النسوى لم يكن من مقاومة إلا على مستوى الوصف فقد سلبها الراوى من (علامة الأنوثة / الهيمنة) واكتفى بوصف الشعر المسترسل والذى يقوم بدوره بتغطية مساحات من العرى الانثوى .

ويكتشف الراوى / البطل ان ما يسميه غزوا هو ذاته (اللذة الذكورية / الفحولة) التى يمكن من خلالها إعادة الهيمنة ، لذلك عندما يتم وقف الغزوات بناء على اتفاق مبرم بين الطرفين ، سرعان ما يحاول هو فسخ هذا الاتفاق وتقديم منظور جديد لهذه العلاقة يمكن تصويره من خلال هذا المشهد .

" تتجلى أمام عيني كملكة متوجة .. تقترب .. تدنو مني .. أسكن رأسي على نهديها الكبيرين بعدما دنوت إليها .. تمرر يديها بحنان شديد قائلة: ليس الآن "

ص 47-48

في محاولته هذه لتحقيق اللذة الذكورية تظهر صفات الأنثى ملكة متوجة ، وعلامات بارزة النهدين الكبيرين ، ويدين ليست لهما أظافر مدببة تنبش الجسد ، لكن سرعان ما تكتشف المرآة اللعبة ، وتقوض محاولة الهيمنة الذكورية .

أما الدال الخامس والأخير " الصلاة " رمز الإستواء ، فقد كان عسران يسرع الخطى إلى المسجد وقت الفجر مع أبيه ، وسرعة الخطى ترتبط بالرؤية الواضحة / انكشاف الضباب ، وهو ما تم تقويضه ، حيث تتحجب الرؤية ويخطو إلى المسجد .

" لا زالت المصابيح تسارع الضباب ، فتكاد تتحجب الرؤية .. أخطو الى المسجد .. الناس متراصون والإمام هناك نقطة بيضاء الضوء يتلاشى من حول الإمام شيئاً فشيئاً .. أصر على أخذ مكان بأحد الصفوف ، بصعوبة يحدث يلتفت الإمام الى الورا (استقيموا يرحمكم الله) يهز المصلون رؤوسهم ويتصارعون في الوقوف .. الصفوف لا تزال ملتوية بالرغم من قول الإمام "

ص 11

ويكشف النص عن ارتباط دال الصلاة (الاستواء) بالشيخ نعمان إمام المسجد وأول ما يلاحظ دلالة الاسم (الإمام نعمان) وهو ما يحيل تراثيا على الإمام أبي حنيفة النعمان في الفقه الاسلامي ، لكن صورة الامام أبي حنيفة ترتبط .. في الصورة الذهنية للمجتمع بالزواج ، فعلى أسس من مذهبه يتم تأسيس علاقه الزوجية بين الرجل والمرآه وتحديد علاقه التراتبية / مفهوم القوامه بينهما ؟ إذن فالشيخ هنا دال على مجموعة من القيم التي

يؤمن بها المجتمع وتلاشى الضوء من حوله يعنى تقويضا لهذه القيم ،
ووسمه بالنقطه البيضاء فى ظلمات يعنى أنه الهدف الذى ينشده البطل
لاستعادة دال الاستواء رغم أن الصفوف ما زالت ملتوية .

وعلى هذا الأساس أقام الراوى / البطل تواصلا مع الشيخ ،
لكن هذا التواصل لم يحقق نجاحا مذكورا بعدما تعرض بيت الشيخ للتقويض،
فقد أعلت زوجته سعاد راية الخرافه / الدجل ، ولأن (سعاد وإيمان)
هما وجهان لعملة واحدة سرعان ما استشرى الداء عند عسران ، وتم القضاء
على الشيخ ، فبموته ماتت محاولات استواء الصفوف .

" ولم أعد أحاول الخروج من المنزل حتى إلى الصلاة لم أعد أترك
الأذان يغزو أذنى "

ص21

وباستلاب هذه القيمة ظهرت النتوءات الشديدة، ويمكن تمثيلها هنا
بمشهدين دالين الأول مشهد وفاة الشیخة سعاد

" يتحرك النعش نتحرك معه ..أ تجنب النتوءات التى تملأ الشارع "

ص38

والثانى مشهد الناس الذين يلتمسون الشفاء من الشيخه إيمان

" ترى أصحاب الياقات الجديدة يعبرون عبر نتوءات الطريق المتسخ
فيزاحمون هذه الأجساد العفنة أملين فى أن يجدوا عند زوجتى العلاج "

ص49

ومع النتوء الأول يقارن الراوى / البطل بين مشهد سعاد الكبير جدا،
ومشهد كبير القرية الذى كان موضع فخر أبيه ، فى صورته دالة على هيمنة
المد النسوى فى مقابل تقليص السلطة الذكورية التى هيمنت لفترات طويلة
وصارت موضع فخر الآباء ، ومع النتوء الثانى تتضح بصوره أكثر سلطة

(الخرافة / إيمان) بما تمتلكه من حشود تؤمن بمعتقداتها وأفكارها ، وهو ما يفسر دلالة اسمها إيمان ، فى مقابل إقصاء الأفكار الأخرى التى نشكك فى قيمة هذه المعتقدات والمتمثلة هنا فى طرد الزوج بعد محاولة " خرقه " للمرة الثانية لقيم أصبحت ثابتة وهو ما يعنى عسرا جديدا يضاف الى سابقه عندما طرد من القرية .

وجاء ثبات هذه القيم نتيجة للسيطرة على رمز المستقبل (الابن / ضياء) وهو ما يعنى حجب الرؤية / الضياء ، والقضاء على أمله فى مقاومة الحياة .

" البسمة الوحيدة " ضياء " تجعلى مرتبطا جدا بالمكان الذى أحكمت العناكب فيه نسجها ، أقمت سورا حول مجتمتى كى يحجز عنها الآخر ..
أحكم حصاره " ص22

لكن سرعان ما يتداعى هذا السور الوهمى أمام المد النسوى ، كما تداعى بعد ذلك " الخط الوهمى الفاصل بين النساء والرجال " ص38

وهو ما ولد صور الخوف لدى الذات الراوية وتكررت فى تواترت سردية لافتة دارت ما بين الإحساس بالخوف وإعلان تسلل الخوف ثم التملك.

وتأسيسا على ما سبق يمكن القول إن رحلة الذات الراوية دارت فى إطار بنية الإستلاب والمقاومة ، لكن هذه المقاومة لم تستعد شيئا من قيم الراوى / البطل ، فكان مصير هذه الذات التشظى بعدما فقدت الإحساس بـ (المكان / الضياء) من ثم تحولت هذه الذات الراوية الى آخر .

فما حقيقة هذا الآخر ؟

لقد اتجه هذا الآخر السارد .. والمتقل بين ضميرى المتكلم والغائب .. إلى مسرح آخر غير مسرح الحياة المستحيلة / المكان الذى فقدت فيه

الذات الراوية (الضياء / القيم والمعتقدات) وكان طبيعيا ان يتجه إلى نقيض الحياة الموت بوصفه المكان المقترن بفكره (البعث) .

من ثم اتجه إلى بعث قيم الموتى ضد طغاة الحياة .

اتجه الآخر الى النقطة البيضاء / رمز القيم المدفونه في اللاشعور ،
أى إلى " الهامش الذى يستبعده الرکز ، إلى الماضى الذى يقصيه الحاضر ،
لأنه جوهرى بالنسبة لكنونة الخطاب الذى يستبعده " (2)

ومثل هذا الإستدعاء أولى مراحل وعى الآخر بذاته ؛ أعنى الموقع
الذى يحتله الآخر هنا فى بنية الذات ، والمتمثل هنا فى ترحيب الشيخ باسمه
عسران أى إنه مثل بنية حضور فى السرد بعدما كان بنية غياب فى مرحلة
الذات الراوية .

" أهلا بالوافد الجديد .. أهلا بك يا عسران .. أنا عسران نعم أنا هو
" ص 55

ومن خلال هذا الحضور ، عاد عسران يصلى فى صفوف مستقيمة ،
ومنحه الشيخ القيادة .

وفى إطار سعى الآخر السارد بتثبيت موقعه فى بنية الذات جعل من
نفسه الخط الواصل بين الأموات والأحياء ص 58 ، لكن الأحياء (إيمان /
الهيمنة النسوية) تمتلك سلطة تجعل من حولها يؤمن بقيمتها ومعتقداتها ، فهى
التي تمنىهم بالشفاء ؟ من هنا اتجه الآخر إلى تكوين سلطة تمكن من مواجهة
سلطة إيمان ، واستطاع الآخر السارد أن يحقق هذه السلطة من خلال تمكين
الموتى من تحقيق أحلامهم التي لم يستطيعوا تحقيقها فى دنياهم ، هكذا تم
زفاف (غادة وحموده) وأقيم حفل (عامر وفاديه) وعاد سمير إلى
حضان جدته .

مكنك هذه (السلطة/ جحافل الموتى) الآخر السارد من النصر على
(إيمان / الهيمنة النسوية) وتم ذلك من خلال تحرير (الجسد / الفحولة)
من قبضتها فما عادت تحاصره

" تداعب يدها قميص النوم الذى طالما أوقعت عسران به فى
أحضانها .. تتموج أمام عينيها السعادة .. وتذوب لبرهة .. وتقدس نفسها
تحت الغطاء تمضغ آلامها "

ص68

أما المرحلة الثانية من النصر فتمثلت فى سلبها من (السلطة /
الإيمان بمعتقداتها) وانضمام هذه السلطة إلى جحافل الموتى .

أما وسائل الآخر السارد فى تحقيق هذا الانتصار فتمثل فى إعلانه
لمفهوم القيادة عنده بأنه يقوم على إشاعة السلام والحب والعدالة ، لكن هذا
النصر جاء مصحوبا بـ (الفوضى / التخريب / الدماء) وهى ذاتها
الأشياء التى استخدمتها الهيمنة النسوية فى هدم بنية الذات / النظام الأبوى ،
أى إن الآخر لم يحقق مفهوم الاستواء (تعادل كفتى الميزان) لكنه كان
يبحث عن اعتلاء كفة (السلطة الذكورية) فى مقابل طمس هوية الأخرى
(الهيمنة النسوية) .

مما سبق يتضح الدور الذى قام به الآخر السارد لإعادة تشكيل بنية
الذات من جديد ، فعادت الذات الراوية تعلن عن مقاومة ما تبقى من الليل ،
وترفض الاستسلام

وبقى ان طرح هذا التساؤل :

هل يريد الكاتب مجتمعا ذكوريا ذا بنية بطركية ؟

وهل هو مجتمع تقليدى أم مستحدث يسمح بقبول الآخر ؟

إن طرح هذا التساؤل يجعلنا نشير - في ضوء ما سبق - إلى أن الرواية تمثل امتدادا للروايات ذات الخطاب - ما بعد الحداثى ؟ أى التى تستشرف المستقبل من خلال تشظى الذات (3) ، فقد ظلت البنية البطركية / النظام الأبوى هى المهيمنة لفترات طويلة فى تاريخ الشعوب ، ثم جاء دعاة ما بعد البنىوية يطالبون بتقويض هذه الهيمنة ، وهو ما برز فى الدراسات العربية فى اتجاهين (4)

الأول خطاب النقد النسوى الذى دعى إلى القضاء على فكرة الحريم السياسى أو التخلص من قفص الحريم على نحو ما ظهر فى كتابات فاطمة المرتيسى ونوال السعداوى وغيرهما .

والثانى الاتجاه السياسى الايديولوجى الذى ربط بين تخلف المجتمعات العربية والنظام الأبوى كما يتضح فى كتابات هشام شرابى " البنية البطركية - النظام الأبوى وإشكالية التخلف فى المجتمع العربى " وقد دعا أدونيس إلى اقتناء الكتاب الأخير - بعبارات تناصية مع المفكر الالمنى لتبرج - إن كنت لا تملك إلا بنطين فبع واحدا منهما لكى تقتنى هذا الكتاب.

ولا يعنينا فى هذا العرض - أن تكون الرواية " مع أو ضد " لكننا نبحث عن موقف فكرى أتخذته الكاتب ووظفه عبر تقنيات جمالية فى النص . وتبدو النهاية التى جاءت بها الرواية - فى تقديرى - محققة لحماية النص متسقة مع باقى فصول الرواية ، غير أن هذه النهاية لم تسمح لنا برؤية فكرية واضحة لدى الكاتب ، وقد يظن ظان أن هذا التعقيم مقصود لتترك مساحة للقارئ أن يتبنى موقف الراوى / البطل ، أو أن يتبنى موقف الشيخ نعمان فى رفضه لاستعادة الراوى / البطل قيمه ومعتقداته عن طريق طمس الآخر كلية .

ويبدو أن هذا الإلتباس - فى تقديرى - ناتج عن فجوة ما فى النص الروائى ، بدت مع شروحات الراوى غير المبررة فنيا خاصة عندما يسرد " الآخر " وإذا كانت هذه الشروحات / التوترات السردية الكثيرة حققت وظيفة مع " الذات الراوية لبطل مكبوت إلا أن وجودها بهذه الكثافة عند " الآخر السارد " يعنى أن الكاتب تنازل - راضيا - عن الدرس الذى علمه أبو تمام للمبدعين كافة إلا من أبى ؛ أعنى إجابته عن سؤال صاحبه عبدالله بن طاهر : (5)

" قال له : لم لا تقول ما يفهم

فقال لهما : لم لا تفهما ما يقال "

وفى ظل هذا التنازل لصالح القارئ على حساب العالم الروائى (بما فيه من تحولات فكرية) لم يكن مستغربا أن يكتشف الباحث أو المتابع لإنتاج محمود الديداونى أن الفصل الأخير هو ذاته قصة قصيرة - مضافا إليها بعض العبارات - نشرت تحت عنوان " ليئك " فى مجموعة " أترانى أحيا حقا " وأعاد نشرها فى مجموعة " ليست كغيرها "

ومع ذلك فإن نصا روائيا يمثل هذه التقنيات السردية اللافتة ، ويطرح مثل هذه التساؤلات لجدير بأن يحتفى به النقاد ، ويعاودو النظر فيه مرات ومرات .

الهوامش

- (1) انظر : كاترين كايمان ، جاك لا كان ، ترجمة محمد سبيلا ، مجلة فكر ونقد ، ع6
- (2) ميجان الرويلي وسعاد البازعي ، دليل الناقد الادبي ، ص22
المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط3 ، 2002م
- (3) محسن جاسم الموسوي ، انفراط العقد المقدس منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ ، الهيئة العامة للكتاب ، 1999م . ص79 وما بعدها
- (4) انظر : ميجان الرويلي ، دليل الناقد الادبي ، ص62، 67
وكذلك : ماجد مصطفى ، عرض كتاب النقد الحضاري لهشام شرابي ،
ص241 ، فصول مجلة النقد الادبي ، ع63 ، شتاء وبيع 2004م
- (5) الأمدى ، الموازنه بين شعر ابي تمام والبحتري ، 1 / 21 ، تحقيق
السيد صقر ، دار المعارف ، مصر .

الفصل الخامس
الثورة الفرنسية في مصر
رواية الغزو عشقا نموذجا



قدمت الرواية العربية صوراً متعددة للعلاقة بين الشرق والغرب، أو ما يعرف بالصراع مع الآخر، وصارت بعض هذه الروايات علامات بارزة في تاريخ الرواية، وعلماء على أصحابها مثل "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، و"قنديل أم هاشم" ليحيى حقي، و "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، و "البعيدون" لبهاء الدين الطود.

ولم تخرج معظم هذه الروايات عن أشكال ثلاثة إما الانبهار التام بالآخر، أو الرفض التام له، أو محاولات للتوفيق أو التلفيق بينهما. وكانت الدراسات النقدية على وعي بهذه المدارات فرصت هذه الصور في رحلتها إلى الغرب حيث موطن الآخر أو في الاتجاه المعاكس بحثاً عن (حوار/ لقاء/ صدام/ إطار) حضاري بين الأنا والآخر⁽¹⁾، وصارت هذه الثنائية - إشكالية العلاقة بين الأنا والآخر - في هذا السياق أشبه بالثنائيات الكونية، مما يؤهلها للاستمرارية إبداعاً ونقداً.

وتطرح الكاتبة نجلاء محرم في روايتها (الغزو عشقاً)⁽²⁾ صورة من صور علاقة الأنا بالآخر، وهو ما يطرح هذا التساؤل:

إلى أى الأشكال الثلاثة ستحاز الرواية؟ وهل تعالج رواية تكتب في زمن العولمة زوايا أخرى لعلاقة الأنا بالآخر؟

- 1 -

يسعى الباحث في هذه الدراسة إلى الكشف عن البنية الدلالية في النص السردي عبر ثلاثة مستويات (البنية الجمالية - البنية المعرفية - البنية الدالة). وتحقيقاً لهذه الغاية انطلق البحث من المفاهيم الإجرائية للإرث السيميولوجي عند كل من جريماس ويوري لوتمان، وكلاهما ينطلق - من مفهوم دي سوسير - الذي يرى أن اللغة جزء من علم العلامات، على عكس ما يقوم به سيميولوجيون آخرون مثل رولان بارت، وكلاهما - جريماس

ويورى لوتمان - يتميز بقدراته الإجرائية؛ الأول هدف من خلال علم الدلالة إلى "إبراز حركية الدلالة وإعادة بنائها من خلال تعيين الوحدات الدالة وتنظيمها وفق "سلم تراتبي" متكامل البناء"⁽³⁾، أى إن الدلالة وفق هذا المنظور مثل اللغة يمكن تعيينها لأنها تخضع لنظام، وذلك وفقاً لإجرائين رئيسين حددهما⁽⁴⁾:

الأول: الاستقراء الذى يرمى إلى الإحاطة بالواقع الموصوف (والمقصود المادة المدروسة) فتكون القواعد المستخرجة على جانب من الشمول بحيث تنطبق على القسم الأوفر من هذا الواقع.

الثانى: التحليل الذى يقتضى الوفاء للمثال النموذجى على مكونات المدونة.

ويتميز منهج جريماس - وفقاً لهذا - بقدراته الإجرائية ووفرة مصطلحاته مما جعله دائماً نقطة بدء عند كثير من الباحثين، واتجه كثير من الباحثين إلى تطوير هذا الإرث الجريماسى⁽⁵⁾. ومع ذلك لم يسلم منهجه عند تطبيقه من نقد، واتهم بشكلايته، وقد رأى الباحث - في ضوء ما حدد من سعى تطوير هذا المنهج من خلال منجز يورى لوتمان في "سيمائية الثقافة" حيث تبرز الثقافة بوصفها "تراتباً لأنظمة دالة ..، وهى مجموعة نصوص ووظائف مناسبة لها أو آلية توليد تلك النصوص"⁽⁶⁾.

ويتخذ يورى لوتمان من مصطلحي ضمن النصية وغير النصية، ويعنى بهما داخل النص وخارج النص، منطلقاً لتحديد موقع كل عنصر في النص، ويعمل على "إدخال العلاقات والبنى غير النصية في تفاعل جدلى خلاق مع النصوص بصورة تضئ لنا بنية النص، وتكشف عن آليات علاقاته الداخلية، لا في حركيتها الداخلية فحسب، ولكن في تعاملها مع العلاقات والقوى غير النصية في الوقت نفسه"⁽⁷⁾ وبذلك يتكشف السياق المعرفى للنص من خلال دلالات الحضور والغياب ليسهل تحديد البنية الدالة في النص.

تدور أحداث الرواية في زمانين مختلفين يجمع بينهما مكان ثابت هو "ميت العامل"، الزمان الأول أثناء الحملة الفرنسية على مصر حيث يبرز واحد من الأعيان هو الشيخ أبوقورة يقاوم الفرنسيين، وتتاح له فرصة أن يمتلك إحدى الفرنسيات القادمات مع الحملة (جوليا) ثم يتزوجها، أما الزمان الثاني فيشمل أحفاد أبي قورة بعد مائتي عام من جوليا، وهم يحملون سماتها من شعر ذهبي وعيون خضراء وبشرة بيضاء، ويشمل أحفاده من فاطمة وهم يحملون ملامح كتلك المنقوشة على جدران المعابد المصرية.

تشير الرواية - إذن - إلى أحداث تاريخية وقعت في مصر، ومما أكثر الروايات التي تعرضت للأحداث التاريخية منها ما كان رسداً تسجيلياً، ومنها ما توقف عند بعض محطات التاريخ ليعكس عليها الواقع الاجتماعي المعيش، والرابط بين هذه الروايات ليس في اشتماله على الجانب التاريخي في النص الروائي إنما في كون الزمان هو المحرك الرئيس للأحداث، والتمايز يأتي من نقطة البدء⁽⁸⁾ فالذين يبحثون عن الفردوس المفقود يعلنون من قيم الماضي، والذين ينسبون الفضل إلى منجزات العصر يعلنون من قيم الحاضر، ومنهم من حاول أن يستشرف المستقبل في بحثه عن الماضي، أو قراءته للحاضر، وفي ضوء هذا التفاوت تتفاوت الشخصيات الفاعلة في النصوص وفي نسق القيم المرتبطة بها في بعده المعرفي والأخلاقي.

يسترعى الانتباه في رواية الغزو عشقاً أنها تجعل المكان هو عنصر "الثبات" في الرواية في مقابل تحول الزمان، وفي ضوء الثابت والمتحول يمكن أن نعيد النظر في التاريخ بوصفه تجسيدا لقضايا الإنسان وفي نسق قيمه في كل زمان وإن تغيرت الشخصيات وطبيعة الأحداث. وهو ما يمهد أيضا لاستقبال الرواية بوصفها رواية (أصوات) تعبر عن وجهات نظر

متباينة أو متماثلة لموضوع واحد؛ أعنى أن البعد الدلالي سيكون - في هذا السياق - في الفعل السردي وليس الفاعل السردى.

في ضوء ما سبق يبدو مشروعاً أن تطرح هذا التساؤل:

. كيف تم توظيف مفهوم الزمان / التاريخ في النص الروائى؟

تتبنى الرواية مفهوم العرب للزمان؛ أعنى الزمن الدورى وليس الأفقى، وفيه تتشابك أحداث الماضى بالحاضر والمستقبل، والحاسة التاريخية عند المبدع هى التى تقرب بين (الزمنى) و(اللازمنى)، الزمنى الذى هو زمن كتابة النص، واللازمنى الذى هو تاريخ مفتوح يسقط منه ما يشاء، ويستبقى منه ما يشاء⁽⁹⁾.

ومع كثرة الإحالات في الرواية للإشارة إلى مراجع تاريخية أو ذكر معلومات تاريخية أو جغرافية، يتوقف الباحث أمام ما أبقتة الرواية من التاريخ المفتوح، لقد كان أمام الرواية كما تقول:

"ثلاثة آلاف عام احتلال؟! تصور ثلاثة آلاف عام" [الرواية ص165]

لكنها توقفت عند فترة الحملة الفرنسية على مصر، وهى الفترة التى مثلت (مراجعة للذات)، الذات التى عاشت قبل هذه الأعوام فترات من الانحطاط الفكرى والثقافى واجهت به الآخر بمنجزه الحضارى، وحملت هذه المواجهة دلالات إيجابية ودلالات سلبية فى نسق مجاورة، وفى ضوء فهمنا لهذا النسق وترتيب العلاقات داخله تمت مراجعة الذات فى سياقات مختلفة، لكن المتفق عليه أن مراجعة الذات - فى حد ذاتها - علامة تطور بمفهوم دارون، من ثم اتفق كثير من مؤرخى الأدب أن يجعلوا من هذه الفترة بداية مرحلة التطور والتجديد، وهكذا يمكن أن نقرأ كتابات تحمل عناوين مثل "تطور الأدب الحديث فى مصر" و "التطور والتجديد فى الشعر المصرى"

تبدأ هذا التطور من هذه النقطة، وتبدو إشارة أحمد درويش في هذا السياق لافتة بالغرب - في هذه الفترة - بدأ يعي ذاته فسارت موجة من التيقظ هناك في مقابل موجة من الحذر هنا، لتجد الذات الشرقية أنه ليس أمامها إلا أن تتأمل الآخر⁽¹⁰⁾.

يمكن القول - إذن - إن بدء التكوين السردى في الرواية كامن في هذه الإشكالية حول مراجعة الذات لهذه الفترة بعد مرور مائتى عام عليه. "أعجبنا الاحتلال الفرنسى .. أعجبنا جدا .. لدرجة أننا أقمنا الاحتفالات بمناسبة مرور مائتى عام عليه / معضلة لا سبيل لفهمها .. أن يعجب المقهور باستمرار قهره بقاؤه" [الرواية ص165/ص187].

وهو التكوين الذى يمكن رده إلى تناس داخلى للكاتبة مع قصة قصيرة نشرتها في مجموعة (تعظيم سلام) تحت عنوان "طرطور على رأس الملك" تعالج فكرة الاحتفالات بمرور مائتى عام على الحملة الفرنسية "نعم سيضعون فوق هرمى طرطوراً! نعم .. طرطوراً! قالوا إن قمته كانت مغطاة بالذهب .. وهى لم تكن كذلك .. حقاً نحن غطينا الكثير من أشياءنا بالذهب .. ليضوى شعاع الشمس عليها .. لتلمع تحت ضوء القمر .. لتخشع لها القلوب، وتتبره بها العقول .. فتتحنى الدنيا أمامنا .. ويتضاءل الأعداء حقارة! نعم .. لكننا لم نفكر في أن نصنع من الذهب طراطيراً!"⁽¹¹⁾.

- 3 -

لقد غزا مصطلح (الآخر) حقولاً معرفية كثيرة، وارتبط بفكرة "الإقصاء" للذات، لكننا سنطرح هذه الحقول المعرفية جانباً، وننصت لمعاجم اللغة بوصفها أبجدية الإنسانية التى تحيا فيها كائنات ماتت في لغتنا المعاصرة وفى الوقت ذاته يبقى المعنى المعجمى هو المعنى المركزى لكل

الدلالات، وتقول المادة المعجمية إن الآخر هو "أحد الشئئين ويكونان من جنس واحد⁽¹²⁾" أى إن المعنى المركزى ينص على بعد المشابهة/المشترك على عكس الحقول المعرفية الأخرى التى تركز على بعد المخالفة، أى إن التشابه يكون في النوع وليس الدرجة قد يكون أحدها الصوت والآخر الصدى. فإذا انتقلنا بهذا المفهوم اللغوى إلى عنوان الرواية بوصفه ذالاً، وجدنا أن الغزو في أحد معانيه اللغوية "ما طلب وقصد"⁽¹³⁾ وقد طلب العشق (الغزو عشقاً) وأولى مراتب العشق كما يذكر الأنطاكى في (تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العشاق) هي العشق بالروح "فالروح هي ألطف ما في البدن لذلك كان العشق أول ما يتشبث بها"⁽¹⁴⁾.

وهو ما يجعلنى أطرح تساؤلاً آخر: هل من الممكن أن تلتقى الخطوط المتوازية؟ أم من الممكن أن يتحول صراع الأنا مع الآخر إلى عشق؟ أعنى التقاء يحفظ للأنا خصوصيتها، وللآخر خصوصيته على خلاف التماهى (الانبهار التام) والتضاد (الرفض التام) والالتقاء الوهمى (التوفيق/التفريق) وأول ما يتوقف عنده الباحث هو تهميش الرموز التاريخية في النص الروائى مثل (حسن طوبار - محمد كريم - بونايرت - كليبر) في مقابل إعلاء نماذج جديدة تتجاهلها كتب التاريخ، ويهمشها المؤرخون، أعنى (أباقورة - جوليا - دوجا - على الشناوى ..) وهم بالضرورة موجودون في التاريخ وإن تغيرت الأسماء، وهو ما يكشف عن دالتين: الأولى تأكيد ما سبق ذكره من أن الرواية لم تتوقف عند أبطال الأدب والأساطير لتسقط عليه واقعاً معيشياً أو تتعى فردوساً مفقوداً، إنما ارتبطت "بالتاريخ للتعبير عما لا يقوله التاريخ"⁽¹⁵⁾.

الدلالة الثانية أنها اتجهت إلى ما يمكن أن نسميه (التاريخ الفعل) تستمد من أبطاله نماذجها حيث يقتزن القول بالفعل، لأننا إزاء حالة عشق وليس صراعاً، والعشق يحتاج إلى الفعل، والفعل يتنازعه اثنان عاشق ومعشوق، فاعل ومفعول به، وإن تبدل موقعهما تقديماً وتأخيراً.

في ضوء هذا التأسيس أقامت الرواية بناءها السردى من مجموعة من الرواة، يتبادلون السرد، فقد جاءت في ثلاثة وثلاثين فصلاً بالإضافة إلى سبع وثائق تاريخية برزت بوصفها سرداً مقحماً إذ حرمتها الكاتبة من الترقيم كغيرها من الفصول، وهو نوع من الإيهام في السرد - تكشف الدراسة لاحقاً مغزاه - يمثل استكمالاً للبرنامج السردى المطروح من خلال متابعته للفعل السردى كما في رسائل الأعيان إلى القادة الفرنسيين أو المماليك من جهة، وكشف النسق القيمى في بعده المعرفى من جهة أخرى.

ويكشف الجدول التالى عن توزيع الرواه

الراوي	عدد الفصول المروية	الراوي	عدد الفصول المروية
أبوقورة	3	دوجا	3
أبوقورة في حوارية	3	جازالاس	1
البدوى	2	لوجيبه	1
مصطفى	1	أحمد	11
جوليا	6	طه	2

في ضوء التساؤل المطروح يمكن - من خلال الجدول - أن نميز بين مستويين لعلاقة الأنا بالآخر، المستوى الأول زمن الحملة الفرنسية وهى علاقة تكافؤ إذ جاءت في تسع أصوات للأنا مقابل أحد عشر صوتاً للآخر،

وتترداد أصوات الأنا على المستوى الكيفي من خلال تكرار الصيغة الحوارية الخالصة التي يمثل أبوقورة طرفاً ثابتاً فيها، وقد ارتأى الباحث نسبتها لأبى قورة مع الفصل بينها وبين الفصول التي تفرد فيها بالمروى لأسباب منهجية تتعلق بتحليل النص لاحقاً.

أما المستوى الثانى زمن الأحفاد، فتبدو العلاقة فيه غير متكافئة إذ يستأثر صوت الأنا/ أحمد بالمروى إحدى عشرة مرة في مقابل مرتين لصوت الآخر/طه.

ولا يعنى هذا التمييز أننا نبحث عن نمطين مختلفين لعلاقة الأنا بالآخر، إنما نبحث عن نمط واحد تكرر مرتين، وذلك في ضوء الفرضية التي انطلق منها البحث؛ أعنى النظر إلى القضايا المطروحة بوصفها قضايا إنسانية قابلة للتداول في كل زمان، من ثم فإن هذا التكرار يقدم طريقة جديدة للعرض من جهة، ويبرز من جهة ثانية تبايناً في السياق الاجتماعى مرده درجة ارتباط كل شخصية من شخصيات النص الروائى بعنصر الثبات/ المكان السردى الذى هو وفقاً لجريماس - محك مقياس (المصادقية) في هذه العلاقة؛ أعنى تغيير وضع الفاعل بالنسبة إلى موضوعه⁽¹⁶⁾ حيث يرتبط صدق كل شخصية من خلال علاقتها بالطرف الآخر في الملفوظ السردى..

- 4 -

ويتوقف الباحث - هنا - عند علاقة أبى قورة بجوليا بوصفها الدال الأكثر هيمنة في السرد، فمن السهل في هذه العلاقة أن يلتقيها جسداً، فهى ملك يمينه وبين يديه، قد تقاوم قليلاً لكن جسدها سيتراخى أمامه، لكن أن يلتقياً عشقاً - أى وفقاً لتعريف الأنطاكى - يبدأ بالروح أولاً! كيف ؟

بدء فإن جريماس لا يولى اهتماماً لموقع الجسد إلا من حيث هو جزء يندرج في السياق البصري العام "بهذا المعنى فإن الجسم الإنساني يتم النظر إليه باعتباره حجماً له أبعاده ومنظوريته الفضائية. إنه كيان مدرك وموضوع إدراك في الآن نفسه"⁽¹⁷⁾ وقد برز الجسد في الرواية العربية المهمة بعلاقة الأنا بالآخر بدرجات متفاوتة بتفاوت وضعيته هذا الجسد في المجال المرئي؛ أعنى من مجرد إبراز ملامح أو أوصاف خارجية أو التقاء تمثل في مصافحة أو انصهار جسدين في جسد، لكن مع هذا التفاوت ظل للجسد موقع الصدارة في هذه الروايات كاشفاً عن سياق معرفي أبرز هذه الوضعية بوصفها اهتماماً بمظهر الحضارة وليس بجوهرها، وما نتج عن ذلك من لقاء الحضارات أو صدامه وأصبحت اللذة الجسدية في هذا السياق "ليست إشباعاً لرغبة جنسية أو عاطفية بل هي "استيلاء على موقع" و "استرداد لحق ضاع"⁽¹⁸⁾.

ومثل مصطفى سعيد في رواية موسم الهجرة إلى الشمال نموذجاً دالاً للتركيز على مظهر الحضارة في علاقة الأنا بالآخر، كما نتبين من قوله:

"ثلاثون عاماً وقاعة إلبرت تغص كل ليلة بعشاق بيتهوفن وباخ، والمطابع تخرج آلاف الكتب في الفن والفكر .. ثلاثون عاماً وأنا جزء من كل هذا أعيش فيه، ولا أحس جماله الحقيقي، ولا يعنيني منه إلا ما يملأ فراشي كل ليلة .. المدينة قد تحولت إلى امرأة، وما هو إلا يوم أو اسبوع حتى أضرب خيمتي، وأغرس وتدّي في قمة الجبل"⁽¹⁹⁾.

إذا كان هذا هو السياق المعرفي السائد بما يحويه من (بنى ضمن نصية وغير نصية) فإن نص الغزو عشقاً - وفقاً للسؤال المطروح - في محاولة (إزاحة) لهذا السياق و"إحلال" لقيم جديدة، أي تعديل المواقع في النص السردي وهو ما يعنى التركيز على جوهر الحضارة لا مظهرها.

يمكن القول - في ضوء ما سبق - إن وعى الأنا بالآخر يبدأ من وعى الأنا بذاتها، والعكس صحيح، أعنى الوعى بذلك الشئ الذى تشبث بالروح. ويلفت الانتباه - في هذا السياق - توظيف الرواية لنمط أسلوبى أقرب إلى ما يسميه ليتش وشورت بالأسلوب الحر غير المباشر⁽²⁰⁾ فالذات المتكلمة تحاور الآخر في شكل ترجيع لصوت سمعته، على نحو قول جوليا راوية.

"هذا الشهم النبيل أفلتهم من العقاب .. لأنه ما كان يهدف إلا للحصول على نحن هنا يا صغيرتى لا نطبق قوانين كالتى عندكم! فأحياناً تصبح القوة لدينا قانوناً" [الرواية ص34].

إننا إزاء حوار أحادى؛ أعنى خطاباً طويلاً تفضى به شخصية واحدة، وليس موجهها لأشخاص آخرين يشكل مونولوجاً خارجياً أو مناجاة للنفس⁽²¹⁾ وهو بهذا المعنى نقيض الحوار الأحادى الداخلى الذى يمثله تيار الوعى الذى "يعرض لأفكار الشخصية وليس لانطباعاتها وتصوراتها"⁽²²⁾. إنه نوع من مراجعة الذات لا يهدف إدراك الآخر إنما "تقييم هذا الإدراك من قبل الشخصية، فالشخصية تدرك وتعى أنها تدرك وتقيم ما تدرك"⁽²³⁾ لذلك سمى بالتمركز حول الذات، وهو ما يؤدي إلى إعادة تقييم سلم النسق القيمى للشخصية، لذا فقد رأت جوليا من موقع الراوى المشارك في الأحداث فتى أبى قورة أنه رجل عنف ابتاعها بعدما سفك دم أمها، ويدبر المؤامرات بخبثه ليكيد بأهلها الفرنسيين، ويشتري الأسلحة لمحاربتهم، ودورها أن تقع في صراع مع هذا المهاجم، وهى إذ تعرض هذه الأحداث بوصفها راوية وشخصية فاعلة في النص تتخذ شكل الأسلوب السردى الحر المباشر (الديالوج) في الحوار مع خيرات، فهى شخصية طيبة (سلبية/ خادمة/ مغلوبة على أمرها)

- "تبكين من جديد يا جوليا؟"

- نعم يا "خيرات" خذيني في حضنك .. ضمني أكثر .. واتركي يدك السمراء الطيبة تمسح شعري بلا توقف.

- لا لا يا حبيبتي .. خففي عن نفسك .. ارم الهم عن قلبك

- لقد ضعت يا خيرات " [الرواية، ص 37]

أما مع أبي قورة فتتخذ شكل الحوار الأحادي معه على طول الرواية، لكنها عبر مراحل السرد المختلفة تعيد التقييم لتكتشف فيه جوانب أخرى فهو المتسامح الذي يتيح لها حرية العبادة، ويجمع بيته (خيرات) التي تتلو القرآن و(سعد الله) الذي يرثل مزامير داوود، وينعمان مع بقية أهل البيت بالسلام، وتجدر الإشارة - هنا - إلى توظيف الكاتبة لهذين الاسمين (خيرات - سعد الله) وفقاً لمفهوم العرب القدماء كما ندركه من هذا الخبر "سأل العتبي أعرابياً: ما بال العرب سمت أولادها أسداً ونمراً وكلباً، وسمت عبيدها مباركاً وسالماً؟ قال: لأنها سمت أولادها لأعدائها، وسمت عبيدها لأنفسها"(24).

كما رأت جوليا/ الآخر - في تمركزها حول الذات - في أبي قورة /الأنا المضيف الذي يتسع بيته للفقراء وعابري السبيل، إنه نموذج لأداء الدور الاجتماعي والذي يتجلى في "مجموع الخدمات التي يؤديها الفرد نحو الجماعة، ومجموع التوقعات التي تتجه بها الجماعة نحو الفرد .. ويعتبر الدور بحكم هذا التحديد أحد الجسور الرئيسية التي تصل بين الذات والآخر"(25)، لذلك خلعت عليه الجماعة لقب شيخ العرب وكنته بأبي قورة "ولم تكن الكنى شيئاً في الأمم إلا للعرب خاصة، وهي من مفاخرها، والكنية إعظام، وما كان يؤهل لها إلا ذو شرف من قومه"(26)، لأنها دلالة على

الفعل، لذا كان الرجل يكتفى في الحرب كنية غير التي في السلم⁽²⁷⁾. في هذا السياق تأتي (القورة) بوصفها علامة/ جبهة الرأس، والجبهة علامة وعزة (سِيمَاهُمْ فِي وَجُوهِهِمْ).

وسيشير الباحث لاحقاً لإدراك الآخر لذلك، لكن الذي يعنينا هنا الإشارة إلى الصورة الأخرى التي وظفتها الرواية، أعنى توظيف (الديالوج) في المقاطع السردية التي تخص أبا قورة والناجاة عن هذه العلاقة بينه وبين جماعته، وهو ما أشرنا إليه سابقاً بزيادة أصوات الأنا على المستوى الكيفي في هذا المستوى، وهو ما يعنى في بنيته الدالة أن الآخر/ جوليا في تقييمه للأنا/ أبا قورة رآه أكثر اتساقاً مع نفسه.

وهو ما يعنى أن الأنا/ أبا قورة بدأ يتمتع بسلطة عند جوليا، لم يكتسبها من حوار ثنائي يجمع بينهما إنما من المصادقية والثقة في عيون الآخرين⁽²⁸⁾؛ أعنى في إعادة ترتيبها لنسق القيم في بعده الأخلاقي، نتج عن ذلك أن الآخر/جوليا أعاد تشكيل علاقته بالمكان السردى الذى يمثل امتداداً للأنا/أبا قورة، فقد كانت في البدء ترى في هذا المكان سجنًا تدعو ربها أن يخلصها منه.

"صرخت إليك يا رب .. قلت: أنت ملجأى .. نصيبى في أرض الأحياء. أصغ إلى صراخى، لأنى قد تذلت جداً، نجنى من مضطهدى لأنهم أشد منى. أخرج من الحبس نفسى" [الرواية، ص 73-74].

واتخذت من باب حجرتها (حداً) بالمفهوم الذى يطرحه يورى لوتمان حيث يقسم "الحد المكان النصى، إلى شقين متغايرين لا يمكن أن يتداخلا، ويتميز الحد بخاصية أساسية هى استحالة اختراقه، وتمثل الطريقة التى يفصل بها الحد بين شقى النص خاصية من خصائص النص الجوهرية"⁽²⁹⁾

وهو ما حافظت عليه جوليا مستعينة بعوامل معينة مثل تعطيّلها لغة التواصل مع الأنا:

"لغته التي يتمنى أن يسمعى أنطق بها لن أنطقها .. سأظل أتحدث الفرنسية .. وسيظل يبحث عن يفهمه حديثي .. وهذا التركي الذي أتى به ليعلمنى العربية لن أطلعّه على سرى الكبير .. ولن يعلم شيئاً عن دروس اللغة العربية الكثيرة التي تلقيتها قبل المجئ إلى مصر .. لن أريحه أبداً هذا النبيل المزعوم" [الرواية، ص 34].

بانتهاى عملية التقييم تتلاشى الحدود التي فصلت المكان الواحد إلى مكانين "أهو خلف هذا الباب؟ آه من هذا الباب .. هو نفسه الذي حال بينى وبين الجنرال "داماس" .. وهو نفسه الذي فتحته بكامل إرادتى ليختبئ "على العديسى" في حجرتى حين دهم جنود الجنرال "دوجا" الدار بحثاً عنه .. وهو نفسه الذي أغلقوه بإحكام يوم أحضرت إلى هذه الدار، ووضعوا وراءه الحراس الغلاظ تحسباً لفرارى .. وهو نفسه الذى - يحجبك الآن عنى - افتح الباب يا خيرات" [الرواية، ص 193-194].

استطاع أبوقورة - بهذه الأشياء - أن يغزوها عشقاً، لقد جاءت من فرنسا وهى فخورة بمبادئ الثورة الفرنسية، فإذا بها تجدّها مجسدة فيما يفعله أبوقورة (الإخاء - الحرية - المساواة) فعلاً وليس قولاً، فعشقتّه وأبت إلا أن تكون مستعمرته بفتح الميم وكسرهما معاً وعشقاً روحاً ثم جسداً وهو ما نستشفه من إنجاب (البنين/المستقبل) حيث تتضاعل صورة الجسد في المرئى أثناء تشكيل العلاقة السابقة كما يتضح في هذا النص:

"يريدنى .. ويكف يده حتى عن مصافحة يدي! يشتاقتنى .. ويروغ بعينيه حتى لا تتقلا على بنظراتهما العاشقة! يملكنى .. ولا يدخل جناحي دون استئذان ودوما يصطحب معه "خيرات"! يتحدث فلا يدعونى إلا بـ"الصغيرة" يتعفف حتى عن نطق اسمى" [الرواية، ص123].

تتعطل - في هذا النص - أفعال اللمس والنظر، كما أن امتلاكه للحيز/المكان يبدو معطلا من خلال فعل الاستئذان أثناء الدخول ومصاحبة وسيط خيرات، وحفظ كيان الآخر من خلال عدم النطق باسمه، ثم يأتى أخيراً نعته بـ "الصغيرة" حفظاً لتكافؤ العلاقة بالنسبة للأنا التى قد تقلصت بدخولها إلى حيز الآخر. وفى سياق أوسع يكشف النص عن تعطيل الصور السلبية للأنا المتمثلة في (البدوى) الذى ركز على الجانب الجسدى:

"حول عينيك نحو الفتاة .. تأمل بياضها .. لا تدع الاحتشام .. مد يدك والمس نعومتها .. وساوم! ولا تفرك لحيتك باحثاً عن عيب فيها! هيا تطلع إليها يا رجل وقل كلمتك .. لماذا تكف يدك عنها يا شيخ العرب؟ لماذا تغض بصرك؟ تتظاهر بالعفة؟ تدعى الترفع والنبيل" [الرواية، ص14-15].

ويتم النقاء الجسدين - بانتقاء الحدود، لكن هذا الالتقاء إيجابى أثمر عن (الأطفال) في رحابهما معاً من خلال فحولة حقيقية للأنا في أرض خصبة للآخر رعاها (الفعل الإنسانى/المكان)، في تناص مخالفة مع إسماعيل في قنديل أم هاشم الذى "لم يجر حواراً قط، لامع مجتمعه وعقائده وعاداته وتقاليده، الصالح منها جميعاً والطالح، ولامع الحضارة الأوربية التى سافر إليها وقضى (في أحضانها) سبع سنوات طوال"⁽³⁰⁾ وهو ما أدى إلى انغلاق على الذات إلى أن تتم مصالحة وهمية؛ أعنى أنه أراد أن يحتل مكاناً بعدما فقد كل الأمكنة. وفى تناص مخالفة كذلك مع مصطفى سعيد فى موسم الهجرة إلى الشمال الذى بدا لاقتا قدرته على إجراء حوار ثنائى مباشر بين

الأنا والآخر، لكنه كان صدامياً ففشلت العلاقة، فما كان منه إلا أن عزل الآخر في (حيز سردي/الحجرة المغلقة)، وهو ما يعنى الانغلاق على الذات كذلك، ومن اللافت حقاً - في هذا السياق - أن يتم توظيف الباب في موسم الهجرة بطريقة مخالفة لما هو في نص (الغزو عشقاً)، يقول الراوى/ غريم مصطفى سعيد:

"أقف الآن في دار مصطفى سعيد أمام "باب الحديد" .. ، باب الغرفة المستطيلة المثلثة السقف الخضراء النواقد. المفتاح في جيبي وغريمى في الداخل .. أدت المفتاح في الباب فانفتح دون مشقة .. فتحت مصاريع الزجاج، وفتحت مصاريع الخشب، فتحت نافذة وأخرى وثالثة. ولكن لم يدخل من الخارج سوى مزيد من الظلام"⁽³¹⁾، وسنوضح لاحقاً استمرار دلالات تناص المخالفة، لكن هذا الاقتباس الطويل نسبياً من رواية الموسم يؤكد ما ذهبنا إليه من تغيير المواقع في النص السردى موضوع الدراسة حيث التركيز على جوهر الحضارة لا مظهرها.

استطاعت الخطوط المتوازية أن تتلاقى في رحاب (الفعل الإنسانى) الذى تدعو إليه كل الأديان وكذلك حركات المصلحين مع تأكيد ما بينهما من بون شاسع (إخاء - حرية - مساواة - عدالة - تسامح ..). وعندما تعجز الخطوط المتوازية عن تهيئة أبجدية هذا الفعل الإنسانى تفقد القدرة على التواصل.

وإذا كانت الرواية قد أبرزت اتساق الأنا مع نفسه، أعنى أباقورة في مقابل إعادة تقييم الآخر/جوليا لعلاقته بالأنا من خلال تمرّكه حول ذاته فإنها - الرواية تأتى بصورة موازية يستكمل فيها الآخر تمرّكه حول ذاته لكن هذه المرة لإعادة تقييم نفسه، وهى صورة الجنرال (دوجا)، ويتخذ الجنرال دوجا الأسلوب السردى نفسه المتمركز حول الذات، على نحو قوله:

"على الجنرال دوجا تنفيذ الأمر .. لكننى أعلن .. أنا الجنرال دوجا قبل أن أبدأ بالتنفيذ .. أعلن فشلى .. وفشلك أيها القائد العام وفشل فرنسا لأننا ببساطة كاذبون" [الرواية، ص140].

يبدأ الآخر تقييمه لذاته من خلال استحضار صورة أخرى من صورته؛ أعنى (القائد العام/بونابرت)، أى إنه يحمل صورة (السلطة/ الحاكم/ فرنسا) الذى تهمشه الرواية على مستوى فاعلية الشخص، ويتم تهميشه ثانيا من خلال هذا التقييم الذى يعلن فيه فشله في فهم (الأنا/المصريين) وهو ما يترتب عليه إعادة ترتيب النسق القيمي لهذه السلطة ووصفها بالكذب.

وفى السياق نفسه يتم توظيف الوثائق المتبادلة بين بونابرت ودوجا والتي برز فيها دوجا مكتسبا بعض صور الإنسان في (التاريخ الفعل) الذى تمجده الرواية، وما يحمله من نسق قيمي متخيل يندرج تحت (التاريخ الفعل) في مقابل بونابرت الذى يحمل صورة مضادة، ولتوضيح ذلك يمكننا أن نوازن بين هذه الوثائق:

"أمر /المعسكر العام بالقاهرة/ في 14 فركتيدور من السنة السادسة/ بونابرت القائد يأمر بما هو آت" [الرواية، ص83].

ووثيقة أخرى من بونابرت:

"أمر/المعسكر العام بالقاهرة/ في العشرين من نيفوز من السنة السادسة" [الرواية، ص159].

أما وثيقة دوجا إلى بونابرت:

"المنصورة/ في الثالث عشر من نيفوز من السنة السادسة للشورة/ مواطنى القائد العام بونابرت" [الرواية، ص151].

كلمة واحدة لكنها ذات دلالة لافتة (الثورة) يكتبها دوجا ويغفلها بونايرت وهو يؤرخ وثيقته بالسنة السادسة؛ لأن بونايرت لم ير في الثورة إلا محطة تاريخية يمكن أن يؤرخ بها عدد السنين، أما دوجا فقد رأى فيها فعلاً إنسانياً (إخاء - حرية - مساواة) وفي السياق ذاته تبدو إضافة ياء المتكلم إلى لفظ مواطن تأكيداً لهذا النسق القيمي الذي يمكن صاحبه من دخول دائرة الفعل الإنساني ما اتجه إليه، وتقصى منه المعطل لهذا النسق.

من ثم يغدو النظر إلى المكان بينهما متبايناً على نحو ما يمكن أن نوازن بين الجنرال دوجا والجنرال فيال (صورة أخرى من بونايرت)، فقد رأى دوجا عدم حقه في دخول هذا الحيز لانتفاء القيمة الأساسية لدخوله:

"أمر وراء أمر وراء أمر .. لست أدرى ما للمجد الذي كان الجنرال فيال يظن أنه سيحرزه حين انقض بسفنه ومدافعه وجنوده على بلاد ليس فيها سوى الفلاحين والصيادين" [الرواية، ص136].

وفي نص آخر مواز يقول:

"وطموحنا الأكبر فرنسا سيدة الشرق والغرب. طموح أحطنا به بالكثير الكثير من الأفكار النبيلة والمبادئ الأساسية التي وعدنا بها المصريين .. لم نتازلنا بسرعة عن هذه الصورة النبيلة؟ على الجنرال دوجا تنفيذ الأمر. كيف يا مواطني الجنرال" [الرواية، ص66].

في مقابل بونايرت الذي أمر بدخول هذا الحيز المكاني بشتى الطرق من حيلة وخداع:

"تأمر بالآتي:

أولاً: تجرد فوراً حملة عسكرية ثانية على مدينة المنزلة للاستيلاء عليها.

ثانياً: ترسل كتيبة أخرى .. للاستيلاء على جميع الجزائر الواقعة في بحيرة المنزلة.

ثالثاً: لابد من السيطرة على "حسن طوبار" بأى وسيلة حتى ولو بالحيلة والخداع
القائد العام بونايرت" [الرواية، ص160].

تغرى الرواية بمزيد من المكاشفة، لكننى سأكتفى بالإشارة إلى
صورة من صور تهديد هذا (الفعل الإنسانى/اليوتوبيا)؛ أعنى صورة العنف،
وقد أبرزت الكاتبة لوحيتين متقابلتين لأثر العنف على الطفل، والطفل دائماً
رمز المستقبل، صورة الطفلة الفرنسية (جوليا) وهى ترى أمها تقتل بيد
البدوى.

"وحملت هذه المشاكسة الصغيرة وصراخها يمزق أننى .. وأظفرها تتترع
جلدى .. تريد أن ترتدى على أمها المنبوحة التى تلفظ روحها" [الرواية، ص8].
وصورة الطفل المصرى وهو يرى مقتل أبيه بأيدي الفرنسيين،
والتي يرويها جازالاس في مذكراته:

"كان الصبى يرتعد، يحتضن حمله، بينما تغسل الدموع وجهه، أخبرنى أحد
جنودى أن أباه قد قتل قبل دقائق، لاحظت الدماء على كفيه وجلاببه .. وكل وجهه
الذى يمسحه بكفه باستمرار، هذا هو دم أبيه" [الرواية، ص104].

وهذا إشارة دالة إلى حق هذين الطفلين في أن يريا فيمن يسفك الدماء
النموذج الإنسانى، وإن جاء هذا النموذج يحمل أقوالاً تدل على الخير، لكنها
معطلة عن الفعل.

هذا هو المستوى الأول لنمط العلاقة بين الأنا والآخر اكتسب
المصادقية بما حققه في المسار السردى من مراحل اختبار تأهيل، أتبعه
اختبار أساسى تم فيه إنجاز اتصال الذات بالموضوع، ثم توج بمرحلة التمجيد
بالاعتراف بالنسق القيمى للأنا والآخر ما اتجه إلى الفعل. واحتوت دائرة
الفعل الإنسانى كل من يتجه إلى الفعل سواء أكان من الأنا أم من الآخر

(أباقورة - جوليا - دوجا - ..) لكنها استبعدت كل من يحجم عن هذا الفعل سواء أكان من الأنا أم من والآخر (البدوى - بونابرت - فيال - ...)، أى إن الرواية رأت في الأنا والآخر جموعاً كثيرة، حاولت أن تجمع بينهما في بعد المشابهة ما يتفق والفعل الإنساني، وتقصى منه من يحجم عن هذا الفعل، هي رؤية قيمتها في كونها مقيدة بالفعل، فهي قابلة للتحقق ما اتجهت إلى الفعل.

في ضوء هذا البرنامج السردى تم تأهيل هذا المستوى من علاقة الأنا بالآخر بوصفه مستوى معيارياً - إن جاز الاصطلاح - نقيس من خلاله المستوى الثانى لنمط العلاقة في تكرارها بعد مائتى عام في زمن الأحفاد، وهو ما يفسر - كذلك - أن التباين الكمي في الفصول السردية بين هذا المستوى (20 فصلاً + سبع وثائق) والمستوى الثانى (13) فصلاً ينتظم دلاليًا على اعتبار أنه المستوى الأول تأسيسى/معيارى، وهو ما يجعل من هذا المستوى (بنية معرفية / غير نصية) للمستوى الثانى، مما يكشف عن ثراء الرواية دلاليًا.

- 5 -

يستوعب الانتباه في المستوى الثانى تباين الأصوات الساردة تبايناً ملحوظاً، إحدى عشرة مرة للأنا في مقابل مرتين للآخر، وهو ما يمثل "خرقاً" للعقد السردى - وفقاً لجريماس - في مستواه المعيارى من جهة، ويوحى في بنيته الدالة إلى أن العلاقة تمثل إشكالية حقيقية بالنسبة للأنا، وأنه يبذل محاولات أكثر لضبط هذه العلاقة، أى إنه هو المؤرق، وهو ما يهدد هويته (المكان السردى/عنصر الثبات) التى ترتبط بها كل الشخصيات.

ومرد هذا التباين يأتي من أن الأنا (أحمد ولد فاطمة وأبى قورة)، والآخر (طه ولد جوليا وأبى قورة) يلتقيان عند أبى قورة، إلا أن هذا الالتقاء وهمى (فقد فاعليته) بتخلى الآخر عن هذه الكنية (أبى قورة) وإبدالها بلقب (الزعيم) وهى ما تستدعى - على مستوى التناص - لقب (القائد العام) بكل حمولاته الدلالية في (السياق المعرفي/ المستوى المعياري)، ففي الوقت الذى مثلت فيه الكنية بالنسبة للآخر في المستوى المعياري دلالة الفعل/الانتقاء، فالقوة علامة السطوع، وهذا ما اكتشفته جوليا، وبه فضلتة زوجاً على أنداده في فرنسا.

"هم جميعاً إلى جوارك باهتين .. وحدك أنت الساطع المهيّب"
[الرواية، ص182].

تبدو كثافة الدلالة في (العلامة/السطوع) مع مقارنته بما وصفته به أثناء التقييم بـ(النبل المزعوم)؛ مما يعنى أن غياب هذه الفاعلية عن طه، يبعده كثيراً عن الآخر في (الفعل الإنسانى).

كذلك فرط الأنا/أحمد في هذه الكنية - رغم احتفاظه بها - لأنها ارتبطت به اسماً لا فعلاً، وبالتالي فقدت الكنية دلالتها:

"لا تبحث عنه فينا يا (طه) .. لا تجهد نفسك بالتعرف عليه من خلالنا فلم نعد نشترك معه إلا في الاسم .. الاسم فقط! وبقدر غربتك عنه يا حفيد (جوليا) أصبحت غربتنا!" [الرواية، ص18-19].

في ضوء هذا التأسيس فقدت الأنا - أسلوبياً - الطبيعة الحوارية الثنائية في المستوى المعياري وبمركزت حول ذاتها، كما تركز الآخر حول ذاته مرة ثانية وبصورة أقل على المستوى الكمي والكيفي معاً متخذين الصيغة الأسلوبية للآخر في المستوى المعياري؛ أعنى الحوار الأحادي ذى الطبيعة الخارجية.

وتبدو النتيجة الأخيرة معلقة في المسار السردى في ضوء توجهين:

الأول: أن المسار السردى شهد حواراً ثنائياً في خمسة فصول، أربع مرات في المروى الخاص بأحمد، ومرة واحدة في المروى الخاص بطه. وهو ما قد يوحى - على عكس ما قلناه - بأن الأنا الأكثر اتساقاً مع نفسها، ولكن هذا الإيحاء الناتج عن التباين الكمي يزول - ويؤكد ما ذهبنا إليه - مع الانتظام الدلالى لهذا التوزيع، فالمرة الواحدة للآخر تقابلها مرة واحدة من الأنا؛ أعنى (حواراً ثنائياً تم بين أحمد وطه) في هاتين المرتين، أما المرات الثلاث المتبقية فهي حوار مع (وضاح/الآخر في علاقته المستقبلية) وهو الهدف الذى يكتمل به - في حالة الوصول إليه - البرنامج السردى.

ثانياً: أن الحوار الثنائى بين الطرفين وبصورة متعادلة - في ضوء ما سبق - لا ينفى الحوار الأحادى؛ لأن الحوار الثنائى يأتى بمثابة المعين لتحقيق البرنامج السردى في صورته المعيارية، حيث يتحقق للطرفين صيغة الفاعل العامل نحو موضوعه/الفعل السردى، حيث إن "الفاعل لابد أن تكون له قبل ممارسة الفعل كفاءة خاصة لى يصبح فاعلاً عاملاً، وطبقاً لمنطق البواعث فإن افتراض الفعل من الفاعل يتطلب مسبقاً كفاءة لأدائه وتتجلى هذه الكفاءة في أنه لى يقوم الفاعل بالفعل لابد أولاً أنه: يريد أن يفعله، أو يجب عليه أن يفعله، أو يعرف كيف يفعله، أو يستطيع فعله، وبهذه الطريقة فإن الفاعل العامل يمكن أن يقوم في البرنامج السردى المحدد بعدد معين من الأدوار الفعلية"⁽³²⁾ وهو ما يمثل المرحلة التأهيلية للقضاء على أى معوق للسرد.

فما الذى يعوق استكمال البرنامج السردى؟

يبدو مدهشاً - في هذا السياق - أن تأخذ الرواية حركة دائرية للسياق المعرفى، أعنى أن الرواية في مستواها المعيارى كانت في حالة

(إزاحة) للسياق المعرفى الذى يركز على مظهر الحضارة لا جوهرها، ونجحت في (إحلال) سياق جديد يركز على الجوهر (العشق) لا المظهر (الحسد)، ثم يعود الأمر إلى حالته الأولى - في المستوى الثانى - حيث التركيز على كل ما هو مرئى، وهو ما يعنى أن المعوق الرئيسى لاستكمال البرنامج السردى يتمثل أساساً في هذا الإشكال.

هل من الممكن أن يتم إعلاء قيم الجوهر على المظهر مرة أخرى؟

تقتضى الإجابة عن هذا التساؤل البحث أولاً عن الكيفية التى تجلت فيها قيم المظهر في المرئى.

يركز النص - في هذا المستوى - على الملامح الخارجية، وذلك على عدة مستويات هى منظور الأنا لنفسه، منظور الآخر لنفسه، منظور الأنا للآخر، أى إن المسكوت عنه في النص يتمثل في منظور الآخر للأنا، وتبدو هذه النتيجة متسقة مع ما سبق قوله بأن المشكلة الحقيقية تتمثل في (الأنا) وليس في (الآخر).

واللافت أن المنظور في هذه المستويات الثلاثة يتجه - دائماً - إلى المستوى المعيارى، وهو ما يعنى أنه نوع من إعادة التقييم للأنا وللآخر في مستواه المعيارى، أو ما أسميناه - سابقاً - ببداية التكوين السردى.

وهذه صورة من منظور الأنا لنفسه، يقول الراوى / أحمد

لماذا نسينا أبقورة؟

لماذا يا أمى لا تحبين في وضاح إلا شقه الأجنبى؟

لماذا لا ترى الجمال في سمرة أحفادك .. وفى شعورهم المجعدة ..

وعيونهم السوداء؟

انظري إلى رؤوسهم الصغيرة تتقارب وتتلاصق وهم يدبرون .. إلى عيونهم الجميلة تتطلق وتتألق وهم ينصتون .." [الرواية، ص157].

والجملة الأولى لماذا نسينا أباقورة؟ هي مكن الإشكالية، لأنها تمثل ابتعاداً عن نقطة الالتقاء (أبي قورة) والبدء من (فاطمة). وكذلك يتضح الأمر في منظور الآخر عندما يبدأ طه من جوليا وليس أباقورة.

"كل نجاح .. كل ثراء .. كان يعزى لها .. للجنة الفرنسية .. مائتاً عام .. وما زالت العيون خضراء .. والبشرة بيضاء شاحبة .. والشعر ذهبياً .. والقوام رشيقاً ونادر من اختلف" [الرواية، ص4].

ويبدو لافتاً أن تعيد الرواية تقديم صورة العنف مرة أخرى بوصفها تهديداً (دائرة الفعل الإنساني/المستوى المعيارى) عندما يتم تقييمها بمنظور إيديولوجى من قبل الأنا والآخر، لا تسمح فيه الأنا بدخول الآخر، والعكس صحيح يقول الراوى أحمد.

"نستحق يا طه أن نسمع حين نقول إن العنف هو الدرس الذى لقننا إياه أجدانك حين جاؤونا مسلحين بالبارود والنار. العنف ثقافتهم هم" [الرواية، ص157].

في المقابل يأتى صوت طه:

"كأن المصريين قبل الحملة كانوا يعيشون في الجنة .. لا شر .. لا عنف .. لا ظلم! حتى تحمل الفرنسيين أخطاء كل من سبقهم" [الرواية، ص158].

فكيف يتحقق للنص السردى العودة مرة أخرى إلى دائرة الفعل الإنسانى في ضوء صور التهديد هذه!

هذا التهديد - وفقاً للمستوى المعيارى - هو تهديد لصورة (الطفل/المستقبل)؛ أى إن المشكلة بين الأنا والآخر لم تعد في رؤيتهم

للماضى (أبى قورة) فقط، لكنها كذلك حول (وضاح/المستقبل)، وهو ما يكشف عنه هذا الحوار بين (أحمد وطه) حول وضاح:

"= أنا لم أر الأمر أبداً كما تراه أنت يا طه".

- أعرف هذا .. لكن .. وضاحاً .. لم يعتد مثل هذه التصورات ..

= ربما أكون قد تسرعت في الخوض معه في هذا الحديث .. لكننى أحببت أن أطلع على أفكارى طفلاً

- وهو لم يفصل بين "أفكارك" وبين الحقيقة .. إنه يصدق أن الباب يئن

= سأكون صريحاً معك يا طه: أنا أيضاً أصدق أنه يئن

- يا الله! لم يخطئ "وضاح" الفهم إذن! [الرواية، ص131-132].

بهذا تحولت العلاقة بين الأنا والآخر إلى "جدل حقيقى بين ماض ومستقبل وبينهما واقع دوره غائب، وغياب دوره هو سر اضطراب العلاقة الوثيقة بالماضى والمستقبل"⁽³³⁾، وإدراك هذا الواقع هو المدخل إلى النقاء الخطوط المتوازية المتصارعة أيديولوجياً.

تبدو المشكلة في مقدار فهم الأنا والآخر لنقطة الالتقاء، أى ما تركه الأجداد، فقد اعتبروا ما تركه الأجداد (ميراثاً) رأى كل فرع أحقيته فيه، يقول أحمد/صوت الأنا:

"ما الذى جاء به إلى .. ميت للعامل .. ؟ أتراه يبحث عن ميراث أو ملك هنا .. أسشعر في داخلى روحاً مدافعة .. وأحس رغم كل هذا البعاد الذى يفصلنى عن طريق الجد وزمنه- بأننى حارس تاريخه الذى لا أعرفه" [الرواية، ص9، 19].

ويأتى طه/صوت الآخر:

"قرأت التاريخ الذى ظننت أن جنتى لابد وأن تكون مذكورة في كتبه .. لكننى لم أجدها .. لم أر لها أثراً إلا في تاريخ أسرتنا الطبيعى، .. وبقيت تواقاً إلى أن أوثق هذا التاريخ بوثيقة" [الرواية، صـ28].

هذا فهم الأحفاد لما تركه الأجداد في المستوى المعيارى، لكنهم لم يتركوا تراثاً جامداً، إنما قدموا شرعة ومنهاجاً للأنما والآخى فى (يوتوبيا التاريخ الفعل) هو ما يسميه أحمد يوسف بفقہ الواقع⁽³⁴⁾ بالمعنى الذى يجعل الواقع أولى من ثبات التراث حتى وإن كان مغرباً، وغيابه فى فقه هذين الفرعين أدى إلى خلق طرف وهمى فظهر الصراع بين الأخوة الأعداء. رأى أحمد حقه فى امتلاك (التراث/ممتلكات الجد) بقايا دار الضيافة والمسجد والباب العتيق، ولم يدرك أن هذا الباب هو الذى حال دون. التقاء الخطيين المتوازيين فى التاريخ الفعل، ثم صار هو ذاته بوابة العبور ولغة العشق، وجاء الآخر ورأى فى هذا (التراث/ممتلكات الجد) أساطير تهدد المستقبل.

على هذا الأساس، كان إدراك هذا الواقع هو الطريق لاستكمال البرنامج السردى للأنما والآخى فى المستوى الثانى، ويتمثل هذا الإدراك فى تتبع "الأثر" الذى تركه الأجداد فى المستوى المعيارى، والمتمثل فى الباب العتيق (الكلمة المفتاح فى الرواية)، هذا الأثر "هو علامة تدل على استمرار الحياة وعلى تتابع الأجيال وعلى خلود الحضارات، بل قد نذهب إلى أبعد من ذلك ونقول إن الأثر يحاول قهر الزمن والتغلب على فعله المحطم، .. أما الطلل على العكس من ذلك تماماً فهو العلاقة التى تدل على انتصار الزمن على الأشياء"⁽³⁵⁾، وتبدت قيمة هذا الأثر عند الأنما فى محاولة كسب (وضاح/المستقبل) لأفكاره:

"تسارعت قدماه النشيطتان .. يسبقنى رغم عدم معرفته لوجهتنا .. يتقدمنى بخطوة أو خطوتين ويلتفت كقط يراقب خطواتى .. ولاح المسجد ..

ولاح بابيه العتيق .. ولاح الثلث السفلى من جداره الشمالى .. تحسس الباب إن شئت .. لا تتردد فنحن لا نعامله كتحفة محفوظة في متحف .. لقد كان باباً وبقي يؤدي دوره كباب .. ارفع رأسك وتأمل حفته العليا .. انظر للنقوش المحفورة عليه .. أعرف أنه ليس مزخرفاً بمنماً بالقدر الذى يثير إعجاباً به كقطعة فنية وأدرك أنه باب خشبى ضخم صارم جامد .. لكنه باب الجد يساً وضاح" [الرواية، ص118].

وهذا ما أشرنا إليه - سابقاً - من استمرار دلالات تناص المخالفة لتوظيف الباب في الرواية، ومحاولتها الدائمة في (إزاحة) السياق المعرفى السائد للعلاقة بين أنا والآخر ويتلشى الخلاف على (وضاح/المستقبل) بين أنا والآخر عندما تحمل الرواية البشارة بالتقاء الخطوط المتوازية، عندما تم إنجاز اتصال الذات بالموضوع، فقد اتجه كلا الطرفين إلى الفعل في مسارين متقابلين، انتقال من الإحجام عن الفعل إلى الفعل، وكانت الثمرة الحقيقية هي (الأطفال/رمز المستقبل/وضاح) ولا يخفى دلالة الاسم، النقى وضاح وعائشة أبناء طه أصحاب الثقافة الفرنسية بأبناء العمومة، واختلطوا دون تمييز بين أصحاب الشعر الذهبى والشعر المجعد وبين العيون الخضراء والعيون السوداء، وهم يلعبون معاً، واللعب فعل ومشاركة

"أجمل شيء في اللعب مع وضاح أن يلعبوا معه هو .. لا أن يلعبوا بلعبه" [الرواية، ص196].

يمكننا القول إن الرواية قدمت رؤية في فهمنا للآخر، تحاول أن تلتقيه في بعد المشابهة قبل أن يفترق في بعد المخالفة، وهي رؤية مقيدة بالفعل، فهي قابلة للتحقق ما اتجهت إلى الفعل. وتبقى للرواية قيمتها الحقيقية في القدرة على إثارة التساؤلات، وتقديمها طرحاً جديداً للعلاقة مع الآخر من الصراع إلى المصالحة إلى العشق، وقد حاول الباحث أن يستكشف فيها جانباً، وبقيت جوانب أخرى تحتاج لمزيد من الدراسات.

الإحالات المرجعية

(1) يمكن مراجعة قوائم أولية للروايات التي تناولت علاقة الشرق بالغرب في: طه وادي، الرواية السياسية، دار النشر للجامعات، 1996م. ص110-111.

أما الدراسات النقدية فهي أكثر من أن تحصى مثل:

عصام بهي، الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة، الهيئة العامة للكتاب، 1991م.

عبد المنعم أبوزيد، التشكيل الفني في روايتي الشاطئ الآخر وأصوات دراسة تحليلية، بحث مرجعي مقدم إلى اللجنة العلمية الدائمة لترقيات الأساتذة المساعدين.

رجاء عيد، لقاء الحضارات في الرواية العربية، فصول، مج16، ع4، ربيع 1998م.

سعيد بنكراد، موسم العودة إلى الجنوب قراءة في رواية البعيدون، مجلة علامات، المغرب.

(2) نجلاء محمود محرم، كاتبة مصرية معاصرة، نشرت أربع مجموعات قصصية هي: استيقظ 97، تعظيم سلام 2000م، لأنك لم تعرفي زمن افتقارك 2003م، في شارع القائد 2006 وثلاث روايات شرشيل 2001م، البئر 2003م، الغزو عشقاً 2005م، والأخيرة هي موضع الدرس طبعة آيات بالزقازيق، والإحالات من الرواية في متن الدراسة.

(3) محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي نظرية جريماس، الدار العربية للكتاب، تونس 2003م، ص26.

(4) نفسه، ص29.

- (5) انظر: محمد بادي، سيميائيات مدرسة باريس المكاسب والمشاريع مقارنة ابستمولوجية مجلة عالم الفكر، مج35، ع3، يناير مارس 2007م، ص287 وما بعدها.
- (6) عبدالقادر بوزيدة، يورى لوتمان - مدرسة تارتو - موسكو "وسيميائية الثقافة والنظم الدالة، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق، ص191.
- (7) صبرى حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة ألف، ع4، 1984، ص13.
- (8) حول فكرة المنطلقات الزمنية في الأدب يراجع:
- سيزا قاسم، القارئ والنص العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002م، ص70.
 - عبدالإله الصائغ، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1996م، ص244-285.
- (9) ت.س. إليوت، مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت. ص8، 9.
- (10) أحمد درويش، تقنيات الفن القصصى عبر الراوى والحاكى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1998م، ص123 وما بعدها.
- (11) نجلاء محرم، تعظيم سلام (مجموعة قصصية)، أخبار اليوم، 2000م، ص32.
- (12) انظر مادة (آخر) في لسان العرب.
- (13) انظر مادة (غزو) في لسان العرب.

- (14) نقلا عن: عماد حمدي، مصارع العشاق مستويات العشق وآليات السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (159)، القاهرة، 2006م، ص82.
- (15) عبدالفتاح الحصري، هل لدينا رواية تاريخية، فصول، مج16، ع3، شتاء 1998م. ص63.
- (16) محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردى، ص63-65.
- (17) فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، المغرب، 2003م، ص41.
- (18) سعيد بنكراد، موسم العودة إلى الجنوب قراءة في رواية البعيدون، مجلة علامات، المغرب، تم التوثيق من موقع سعيد بنكراد.
- (19) الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، طبعة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، سلسلة الكتاب العربى (9)، 2003م، ص62.
- (20) See: Leech, Short, Style in fiction, Longman-London, 1992, P.344-348.
- (21) جيرالدبرنس، المصطلح السردى (معجم مصطلحات)، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة (368)، القاهرة، 2003م. ص136.
- (22) نفسه، ص115.
- (23) سيزا قاسم، مرامار والنكتة خواطر، فصول، مج11، ع4، شتاء 1993م، ص150.
- (24) أبوحيان التوحيدي، البصائر والذخائر، تحقيق وداد القاضى، دار صادر، بيروت، 1988، مج4، ج8/93.

(25) مصطفى سوييف، الذات والآخر والزمن، مجلة كلية الآداب، ج. القاهرة، مج60، ع4، أكتوبر 2000م، ص16.

(26) السيوطي، رسالة في معرفة الحلى والكنى والأسماء والألقاب، تحقيق صالح بن سليمان العميرة، مجلة الدارة، السعودية، ربيع 1413هـ، ص173.

(27) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة (سلسلة النخائر 85: 88)، القاهرة، 2003م. ج1/342، 305، ج4/4.

(28) بتروفسكي، معجم علم النفس المعاصر، دار العالم الجديد، القاهرة، 1996م، ص33.

(29) يورى لوتمان، مشكلة المكان الفني، تقديم وترجمة: سيزا قاسم، مج(ألف)، ع6، 1986، ص101.

(30) عصام بهي، أيديولوجيا المصالحة في قنديل أم هاشم موسم الهجرة إلى الشمال، فصول، مج5، ع4، يوليو-سبتمبر 1989، ص182.

(31) الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، ص139-140.

(32) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة (164) المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1992م، ص315.

(33) أحمد يوسف على، نقد الشعر ونقد الثقافة، الأنجلو المصرية، القاهرة، 2004م، ص161.

(34) نفسه، ص152، 161.

(35) سيزا قاسم، القارئ والنص، مرجع سابق، ص91.

الفصل الساس
مواجهة الذات والآخر
ديوان مسافر في الطوفان
لمحمد الشهاوى
قراءة في ضوء النقد الثقافي



ينهض النقد الثقافي علي أساس أن الإبداع يتشكل من مجموعة من الأنساق تحملها النصوص، من ثم فإن الهدف الرئيس منه ليس النص بوصفه مجموعة من الدوال اللغوية التي تقوم بتشكيله، إنما الهدف بحث الأنساق التي تتشكل من مجموع هذه الدوال، وفكرة النسق هذه لن تكون ذات قيمة إلا إذا جمعت متضادين نسقا ظاهراً وآخر خافياً، الأول يتبدى في ظاهر النص/حامله، والآخر يتخفي لكنه يشتغل في الكشف عما تحمله النصوص وهكذا تحمل قصيدة المديح في نسقها الظاهر المدح، وفي نسقها الباطن النفاق وإذا كان النص (حامل النسق) يقوم أساساً علي فكرة أنه مجموعة من الجمل، تبدأ بالجملة النحوية التي يعني بها علماء النحو، وتنتهي بما يعرف بـ «نحو النص» حيث الاهتمام بنظم الجملة في ضوء علاقتها بما قبلها وما بعدها، وإذا كان الانتقال من نحو الجملة إلي نحو النص مثل طفرة في الدراسات النقدية الحديثة، وأعاد الانتباه إلي خطورة ما قدمه عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم، أقول إذا كان هذا وذلك فعلي أي أساس يشتغل النقد الثقافي نحو الجملة أم نحو النص؟

يقترح الغدامي مفهوم «الجملة الثقافية» بديلاً، هذه الجملة ليست بالضرورة تقتصر علي الجملة النحوية، كما أنها ليست بالضرورة تستغرق النص كله، لكنها - حتماً - تستغرق فكرة النسق، قد يشتمل هذا النسق ثلاثة دوال أو أكثر وكلما نجح الناقد في الكشف عن النسق المضمّر عبر هذه الدوال يكون نجاحه في سبر أغوار الإبداع.

وتطويراً للإجراءات المنهجية التي يتعامل بها الناقد، يقترح طرح مفهوم «المجاز الكلي» بديلاً عن «التورية البلاغية»؛ لأن هذا أدعي إلي تجاوز الفكرة التقليدية عن بحث جمالية النصوص، والكاشف عما هو مضمّر في النسق.

هل يمكننا القول بأن النسق الثقافي هو القوانين الفاعلة / المحركة للإبداع بما تتضمنها من قيم دينية واجتماعية وأخلاقية. ولأن الإجابة من منظور النقد الثقافي بالإيجاب، فكان ضرورياً أن يقترحوا إضافة وظيفة سابعة للإبداع هي «الوظيفة النسقية» مع الوظائف الست التي طرحها ياكبسون في نظرية الاتصال الأدبي.

هذا هو الإطار العام الذي يتم خلاله اشتعال ما هو ثقافي فيما هو إبداعى، لكنه كما لاقى رواجاً في بيئات نقدية، مثل إشكالات بيئات أخرى، تمثل هذه الإشكالات تساؤلات رئيسية:

هل النقد الثقافي (بديل/ نقيض) للنقد الأدبي؟

هل نحن بحاجة إلى التضحية بما هو جمالي (النص) لصالح ما هو (ثقافي)؟

أليس هناك مناطق التقاء بين النقيدين أم الفجوة متسعة؟

في تقديري الشخصي أن الاتجاهات النقدية لا يلغي بعضها بعضاً، كما أن الفروق الجوهرية في التعامل مع الإبداع لا تظهر - فقط - بين الاتجاهات المتباينة، إنما تظهر كذلك داخل الاتجاه الواحد، وهو ما يمكن أن يرد إلى اختلاف زاوية النظر في الإبداع، فالذين نظروا إلى الإبداع من الخارج (الاتجاه التاريخي - النفسي - الاجتماعي)، اهتموا بمضمون النص، من ثم استعانوا في تفسيره بالعوامل المادية المنتجة له (الاتجاه الاجتماعي). أو بأثر البيئة والجنس والعصر في تشكيله (الاتجاه التاريخي)، أو بوصفه إبداعاً يكشف عن جانب في الوعي الإنساني، ويضمّر آخر في لا وعيه سواء أكان فردياً أم جماعياً (الاتجاه النفسي).... إلخ.

في المقابل ذهب آخرون إلى الاهتمام بشكل النص وليس بمضمونه، والاهتمام بالشكل دفعهم إلى الاهتمام بجماليته، بمعنى اتساق النص وانتظامه في وحدة فنية (مدرسة النقد الجديد والشكلية الروسية)، وكذلك الاهتمام ببنية النص مفيد من طروحات دي سوسير حول ثنائية اللغة والكلام (المدرسة البنيوية)، ولكن أخطر ما في نظرية دي سوسير مفهومه للدال والمدلول والعلاقة الاعتبارية بينهما، وما تفرغ من بحث سيميوطيقي كما بدأت أبحاث من علم الاجتماع وعلم النفس تنطلق من نظرات سوسير، فنشأ (علم اجتماع الأدب وعلم نفس الأدب)، مما وسع دائرة النظر إلى الإبداع وجاء النقد الثقافي راغباً في تجاوز هذه الاتجاهات كلها، وساعياً إلى الكشف عن القوانين الفاعلة عبر النص، والمتمثلة في فكرة الأنساق الثقافية ويظل التساؤل أين نقطة الالتقاء؟

نقطة الالتقاء في تقديري هي (العلامة) بالمفهوم السيميوطيقي للكلمة، فاللون الأبيض قد يكون علامة علي الفرح في ثقافة، وفي ثقافة أخرى يكون علامة حداد، العلاقة تقودنا إلى الدال، ومجموع الدوال يبرز لنا النسق في البحث السيميوطيقي نبحث عن البنية المعرفية التي تشكل الدوال، ثم نهتدي إلى البنية الجمالية التي تقودنا إلى البنية الدالة للنص، في النقد الثقافي نبحث عن علاقات دالة تشكل لنا نسقاً، أي إننا في سعينا للحصول علي (النسق) سنتوقف عند العلامة التي تقودنا إلى الدوال.

أين الخلاف إذن ؟ لا خلاف، فقط عناية بالأنساق الكبرى التي تذكرنا بمقولات البنيويين عن (الأبنية الدلالية الكلية).

اختار محمد الشهاوي لديوانه عنواناً لافتاً «مسافر في الطوفان»، وهو عند النحويين جملة اسمية يأتي فيها لفظ «مسافر» خبراً لمبتدأ محذوف تقديره «أنا» ويقدم البلاغيون تعليلاً لهذا الحذف هو الاهتمام بالمسند

«مسافر» لكن بؤرة الاهتمام تتشكل في لفظ «الطوفان» الذي يمثل موروثاً ثقافياً هائلاً حفظته الكتب السماوية، ووعته الأساطير المختلفة في بلاد النهرين علي نحو ما هو موجود في الألواح السومرية وملحمة جلجامش، الطوفان هو حديث «الموت والحياة» أو «الحياة والموت»، هو حديث للناجين في سفينة نوح، وهو حديث للهالكين في أعاصير الطوفان، وما بين الموت والحياة أو الحياة والموت يظل الإنسان في (سفر/ ترحال) دائم، يرنو فيه إلي مستقبل، ويحتفظ في ذاكرته بماض، وفي كل لابد أن يعي حاضره حتي يكتب لرحلته النجاح، والتي تظل متجددة بهذه الصيغة «مسافر في الطوفان»، ولكي ندرك النسق الثقافي المرتبط بموقف الإنسان من (الموت والحياة/ الهلاك والنجاة)، لا يسعنا دال الطوفان وحده لكشف النسق، إنما يحتاج معه إلي دالين آخرين هما - في تقديري- دالاً الطيف والرحلة.

يأتي الطوفان دعوة من الشاعر لنوح لتغيير خريطة العالم التي سكنت/ توقفت عن الحركة فيها الأشعار والرياح والنيران والبراكين:

لا شعر.... لا ربح

لا نار .. لا بركان

جدد لنا الطوفان

والفلك يا نوح

تحتفظ ذاكرة الشاعر عن الطوفان بقدرته علي محو الأشياء، فهو لا يبقى ولا يذر؛ لأنه يأتي محملاً بالأعاصير التي تعصف بما حولها، كما فعلت بصديقه السندباد، ولم يشفع له ألقابه (أمير البحر/ ملك المحيطات) في التصدي لإعصاره:

تمهل ياأمير البحر يا ملك المحيطات

ولا تسمح لغول الموج

أن يجتاح جودي المجادات

... وحاولنا- بشق النفس- أن نتجنب النّوءا

ولكن كان ما كان

ولم يرحم بنا الطوفان (ص 129/ 130)

هذه الخبرة بفعل الطوفان، تجعل الشاعر حريصاً علي ألا يأتي
الطوفان دون سفينة النجاة، بل إن وجود هذه السفينة كافٍ لمحو الصورة
المظلمة له، هو لا يخشاه بل يدعو لوجوده شريطة أن يقترن وجوده بـ
(الفلك/ السفينة)، وابتعاد هذه الفلك يعني اغترابه، وانفصاله عن المحبوب:

بيني وبين حبيبتي: الشوك

الممالك

النفى خارج عالم الشعر المشاكس

خارج الصوت المغني للفوارس

والسفينة (ص)

إذن فليغني للسفينة دوماً حتي تصنع، وليصنعها هو لمواجهة خطر الطوفان:

وها أنذا أصنع الفلك منتظراً

أن تفتّح أبواب نافورة الحلم

في الأرض

تستجيب عيون السماء (ص 46)

فأيهما يُفتح له (الأرض/ أم/ السماء) ؟

تقتضي الإجابة عن هذا التساؤل أن نعرف- قبلاً- أسفينته قادرة علي مواجهة الطوفان الذي قتل السندباد، وأمات الولد، وأغرق الجبل الذي عصمه، وأجذب الأرض ...، وهم لا يملكون إلا سيفاً فاته النصر وتمجيداً لغرائيق لها الصدارة:

أخاف من الطوفان يأتي ولم نزل

نقاتل بالسيف الذي فاته النصر

أخاف من الطوفان يأتي ولم نزل

لنلك الغرائيق الصدارة والذكر (ص 108)

من يحل شفرة التناقض، الخوف من الطوفان، والترحيب بمجيئه هنا يأتي دور الدال الثاني (الطيف)، كاشفاً عن المضمرة في قصة الطوفان، فقد وعت ذاكرة الجماعة أن الطيف ومن معانيه «قوس قزح» ارتبط في قصة الطوفان بعلامة الميثاق بين الله وبين نوح وبنيه ولكل نسل يأتي ممن حوتهم السفينة، أنه كلما ظهر (الطيف/ القوس)، لا ينقرض كل ذي جسد بماء الطوفان، ولا يأتي طوفان يخرب الأرض، هذا ما جاء في سفر التكوين، ووعته ذاكرة الجماعة «وكلم الله نوحاً وبنيه معه قائلاً: وها أنا مقيم ميثاقي معكم ومع نسلكم من بعدكم، ومع كل نوات الأنفس الحية التي معكم أقيم ميثاقي معكم فلا ينقرض كل ذي جسد أيضاً بمياه الطوفان، ولا يكون أيضاً طوفان ليخرب الأرض.... وضعت قوسي في السحاب فتكون علامة ميثاق بيني وبين الأرض».

هذا التلازم بين الطيف/ الميثاق والطوفان، يفسر لنا هذا الإلحاح
الدائم من الشاعر علي استدعاء الطيف الذي يأتي صديقاً، يخشي الشاعر
هجره؛ لأنه علامة النجاة:

يا أيها الطيف الصديق أبعد كل العمر

ترفضني!!؟

ما عاد لي في الكون إلا أنت

فاسمعني

لم نفترق أبداً

فلا تزورني عني

يا أيها الطيف الذي كان المغني!! (ص25)

ولأن الطيف لا يأتي إلا ليلاً، يظل تمجيد الشاعر لهذا الليل
وصداقته، ويكون له غني عن أشياء كثيرة قد يحتفي بها الآخرون:

سواي يقضي الليل وهو يضاجع

عرائس أحلام سناهن ساطع

ولكنني والسهد - ياليل - والأسى

ثلاثة أصحاب لنا الشعر رابع

نطوف بأرض الشرق نرقب حاله

وفي القلب جمر أضرمته الفواجع (106)

ولا يخفي دلالة لفظ (نطوف) في هذا السياق الشعري، في المقابل
يخشي المخربون في الأرض من ظهور الطيف؛ لأنه سيكشف زيف أعمالهم
للشاعر، فيظهرها في القصيد النار:

مزقوا هذا الغبيّ

فهو يستعدي عليّ الأغنية

والقصيد النار!! والشعر الحريقة!!

وهو ما يجعلهم دوما يقاومون هذا (الطيف) عن طريق «الشمس/
النهار» وليس «الليل»؛ لأن الشمس هنا مجازية الزيف:

يكبلني الغيظ حين أشاهد سوس الخديعة

يطلق في الأفق شمس الأكاذيب في كبرياء

يُسَيِّجُ خطو التطلع .. يقذفنا للوراء (ص76)

لذلك تعمل (الشمس/ سيف الريف) علي مواجهة (الليل/ الطيف).
الذي هو نافذة الشاعر نحو النور، وعلامة الميثاق/ البقاء:

هو الليل نافذتي

والنهار جدار

هي الشمس (رأس الكواكب)

تمتشق السيف رعباً

إذا لاح في الأفق طيف الحواري

هي الشمس جعبة حارٍ

ومخلاة شعوذة وانقصام

وعينا صنم (ص41/42)

لذلك يتعلق الشاعر بالطيف، يتسلل مثله عبر القاعات الممنوعة،
ليتفرس كل الأصنام المصفوفة التي جلست تكتب ميثاقاً للزيف، ويبقى هو
تائهاً في المنعطفات الليلية.

ومن يرشد هذا التائه ليقود سفينة النجاة/ الفلك التي صنعها، هنا يأتي
دور الدال الثالث «الرحلة» للإجابة عن التساؤل السابق إلى أين تتجه السفينة
إلي (الأرض/أم/ السماء)؟ يرفض الشاعر الأرض؛ لأنها رمز الزيف،
اغتالت بماديتها فاتحة الفرح وخاتمته:

هنا الأرض غانية ترتدي ورق البنكنوت

وها هو طفلي - بلا ثمن الدواء - يموت

هنا الأرض تأخذ زينتها عملة صعبة

لتغادرنا للبلاد البعيدة (ص17)

هي غانية (والغواني يغرهن النشاء)، ينسيها المذيع والجرنال
ومجلات المساحيق دقائق الخطر، من ثم كانت دوماً مسرحاً للجراح
لمن لا يعرفون الزيف:

لا النيل يذكرني!!

ولا الأرض التي صارت جراحي (ص86)

هي غانية تستحق البكاء؛ لأنها يوما حملت ذكرى حبيب ومنزل،
وإن لم يصنها رجالها، صارت طلاً يفقد (الخصب/ النماء/ الحركة):

قفا تبك من ذكرى حبيب ومنزل

ولا تسقياني اليوم كأس التعلل

هي الأرض أنثى لم يصنها رجالها

ولم يدفعوا عنها يد المتطفل

فياويلها حسناء تبصر قومها يشدونها للعار في كل محفل

(ص94)

الأرض أنثى، صحيح أن الموروث الثقافي يقرن بين (الأرض والمرأة) كما في الكتاب المقدس/ الإنجيل حيث ورد في الإصحاح السابع عشر من رؤيا يوحنا تشبيه مدينة بابل بامرأة في موضعين، أذكر منهما «سقطت بابل العظمى، وصارت وكرّاً للشياطين، ومأوي لكل روح نجس، ولكل طائر نجس مكروه، لأن جميع الأمم شربت من خمر زناها، وملوك الأرض زنوا معها».

وهو ما يمكن أن نمتد به في الموروث العربي حيث تشبيهات الحجاج لمدينتي البصرة والكوفة ويتسع القول لو أفضنا في الموروث الشعري، لكن الشاهد هنا أن (المرأة غانية) جلبت (العار) من ثمّ فهي لا تصلح أن تكون مجالاً خصباً لـ (الفحولة/ التطهير) التي تقوم بها سفينة الشاعر، فلتذهب الأرض بكل ما فيها؛ لأنها ليست ملكاً له، وليحتفظ في ذاكرته منها بأحلى ما وعته ومما لم يلحقه الدنس والعار:

لنا المجد

وأحلى ما وعته الأرض

والأفلاك .

والتاريخ

والإنسان

فهي إنني الظمآن

منذ سنين لم أشرب

أنا الظمان (ص 13 / 14)

فهل تستجيب له «عيون السماء» وتروي ظمأه، بعدما لفظته الأرض التي باركت موته، وموت كل المساكين والفقراء، هنا تتضافر الدوال الثلاث التي يحملها النص (الرحلة/ الطيف/ الطوفان) لتهيئ الشاعر لقيادة سفينة النجاة، وتبارك سفره في الطوفان دون خوف، وبالميثاق الأبدي بين الله وبين البشرية الخارجة مع سفينة نوح ونسلهم، وهو ما يتضح في رحلة المعراج إلى السماء حيث يطلع علي بردية الأسرار، يهيئه (الطيف/ الصديق/ الميثاق) لعبور الرحلة الكبرى في تناسل لافت مع رحلة الإسراء والمعراج في تجلياتها الصوفية:

من أنت يا طيفاً يجيء إليّ

عبر جوانح الظلم

أوقفتني في أول الصف

وملاكتني بالنور

أوقفتني في العروة الوثقى

وجعلت لي جبل المدى مرقي (ص 5 / 6)

والجبل- في ذاكرة الجماعة- هو نقطة التقاء الأرض بالسماء، والوصول إليه يحقق للشاعر رغبته في التثثر بعباءة البوح الإلهي، بعد أن كانت قصائده عري العرايا، وزوارقه من غير مرفأ، وهو ما يكشف لنا في سياق آخر: لماذا حيل بينه وبين الجبل وهو علي أرض الزيف؟ لقد عملت

أرض الزيف علي الفصل بين ما هو سماوي/ قدسي وبين ما هو أرضي
(الطور/ موسي) في سياق لاقت، يبرر نواح الشاعر علي فقدان الجبل:

وحين تساقطت كسف السماء

وماجت الصحراء باللهب

وتاه (الطور) من (موسي)

جعلت أنواح:

واجبلاي (110)

وهو السياق الذي يمكن أن نمثد به في قصيدة (النفري مازال يقول)
حيث يكون الأسى جبلاً قائماً في الجوانح. الطيف- إذن- الوحيد الذي يقوده
إلي (الجبل) حيث يمدّه في رحلته العلوية بسفر الرموز ومعجم الدهشة حتي
ينطلق، ويصدع بما يؤمر، وينبئ:

نبئ بما يفضي إليك فأنت

من ليراعه بشئوننا نفضي

واصعد جبال البوح حين تعود للأرض

يوحي إليّ فيصبح القلم الحقيقة

وأصير روحاً قد توزع في الدروب

معانقاً كل الحقيقة (ص 9/5)

لأن «اليراع/ القلم/ الشعر» هو «الحقيقة» فيظل التمسك بها عقيدة
تنقذه من عالم الزيف، الشعر صار أرض الحقيقة، والشاعر امتلك برديّة
الأسرار، وهو المهر الذي طلبته أجمل بنات الحي:

فمهرك ليس غير مدائن الأسرار

يا أحلي بنات الحيّ

يهون الصعب حتي يكون من أجلك

وحين أراك في ثوب الزفاف أطيل إتشادي

وأهتف:

أيها الحساد هذا يوم ميلادي (ص89)

ولتبارك السماء هذا الزواج/ الحياة/ يوم الميلاد:

لقد زوجتني السموات أرض الحقيقة

فكيف تراني عيون الخليفة (ص45)

هنا يتغير الوعي بالموت والحياة، فكم من حي لا يهنأ بحياة، وكم من
ميت لا ينعم بالموت، وكم من نداء يوجه للأحياء، ولا حياة لمن ننادي، قل
إن شئت تبدأ الحياة مع هذه الحقيقة من جديد ، كما بدأت مع طوفان نوح:

عرفتك بعدما أيقنت بالموت

وبعد تجهم الأيام

بعد الغربة السوداء

بعد مرارة الصمت

عرفتك فالحياة عرفتُ

يا أنت (ص 12، 13)

وهكذا تضافرت الدوال الثلاث لتشكل جملة ثقافية يعاد بها صياغة
الموت والميلاد بعد الكشف عن المضمّر في مجازية الطوفان، لتبدأ قصة
الصفح:

أيا وطني الذي ما هدني إلا تصدعه

لنبدأ قصة الصفح

نسيت مرارة الجراح

نسيت مرارة الجرح الذي كم هذا أعماقي تربُّعه

لنبدأ قصة الصفح الجميل فأنت أحلي من أرجعه

فذاك العمر فذاك الشعر (ص154)

بقي ديوانان لشاعرين متميزين الأول ممدوح المتولي في «حديث عابر عن جرح مقيم» والثاني «ضياح النهر» لإبراهيم منصور، وهما بحق يمثلان نوعاً من الإغراء لقلم الناقد بالكتابة، بما تمتلكه النصوص الشعرية من لغة وإيقاع وتصوير، فماذا بقي إذن من جماليات الشعر؛ لكن هذا الإغراء لن يتحقق (خصوبته/ نماءه) إلا في أرض غير هذه الأرض، وبمنهج غير هذا المنهج؛ أعني منهجاً كاشفاً عن (جماليات النصوص)، يتوقف عند الدوال اللغوية وما تنتجه من مدلولات، منهج يعني بالتصوير والألوان حتي يحسن الوقوف أمام «الجرح المقيم» في حديث لن يكون عابراً، منهج يعني بتعالق النصوص لكشف هذا التضافر بين ديوان «ضياح النهر» والموروث الشعري، يكشف أن النص الشعري لا ينشأ من فراغ، لكنه يستطيع أن يتحاور مع موروته، ويقدم دلالات جديدة والمنهج الذي اختطه الباحث في هذه الدراسة لا يعني بهذا الأمر، ولا يستطيع وحده الكشف عن جمالية هذه النصوص، واحتراماً مني لهذين المبدعين ولقلمي، ما كان لي أن أتعسف النصوص تعسفاً، وهناك مداخل أخرى أكثر رحابة في التعامل معهما.

مراجع البحث

أفاد الباحث من خلاصة قراءاته في هذه الكتب

- (1) عبد الله الغدامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية.
- (2) عبد الفتاح كيليطو، المقامات السرد والأنساق الثقافية.
- (3) حسن البنا عز الدين، الطيف والخيال في الشعر العربي القديم.
- (4) ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي.
- (5) سيزا قاسم ونصر أبو زيد، مدخل إلي السيموطيقا.
- (6) إبراهيم عبد العزيز زيد، النص الأدبي مقاربات منهجية.

ملحق
قصيدة
قراءة فى بردية الأسرار

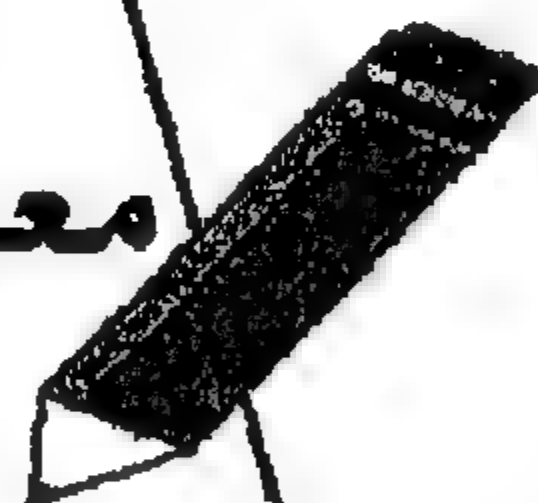
من أنت يا طيفا يجىء إلي
عبر جوائح الظلم
متسلقا أسوار صمتي
يستلنى من غمد صومعتي
ويركبنى براق الرحلة الكبرى؟
من أنت يا طمث الحضور ونطفة التكوين؟
ها أنت تفتح فى دماي قمم التبیین
ها أنت تطعمنى الإباء؛
وكعكة الإصرار
وتبثنى بردية الأسرار
ها أنت تطلق فى شراييني
خيل الجموح عوالك اللحم
من أنت يا طيفا يجىء إلي
عبر جوائح الظلم
أوقفتنى فى أول الصف
وملاكتى بالنور
من بعد ما ضمختنى بالورد والكافور

وأخذت من كمي لكيفي
أوقفتني في العروة الوثقى
وجعلت لي جبل المدى مرقى
أوقفتني في ساحة الإفضاء
وأريتني السر المخبأ
أسريت بي؛
حتى رأيت المنتهى والمنشأ
وفتحت لي سفر الرموز ومعجم الدهشة
وهمست في أذني : انطلق؛
واصدع؛
ونبيء
ونبيء بما يفضي إليك فأنت
من ليراعه بشئوننا نفضي
واصعد جبال البوح حين تعود للأرض
إن قيل:
مسكين
فإن المجد لا يشري
أو قيل:
مجنون
فنحن بحال من نختاره أدرى

طوبى لعبد ينشر الخيرا
وبموت مصلوبا على حبل من الرقص
طوبى لمن لم تثته (حمالة الخطب)
وإذا تصدى للغواية...
يغتلى لها يصب النار فى كفى (أبى لهب)
طوبى لمن لم يعرف الراحة
طوبى لمن لم يلق _ رغم الغبن _ ألواح
طوبى لمن لم يحن هام الحرف والقلم
من أنت يا طيفا يجىء إلي
عبر جوانح الظلم
أوقفتى والليل والأحلام والجمرا
ومنحتنا صك الولاية بعدما
أوصيتنا عشرا:
لاتقربوا شجر الخيانة
لاتخذلوا سيف الأمانة
لاتركبوا للغى فلكا
لاتجعلوا للخوف سلطانا
عليكم _ يا أحبائى _ وملا
لاتقطعوا الأيام نوما
لاتذعنوا لمشية الأهواء يوما

لا تكتموا رأيا وأنتم ألسن الأمة
لا تحسبوا الإغضاء حكمة
لا تحجموا رغبا ولا رهبا
لا تهربوا إما سواكم أثر الهربا
من أنت ياطيفا يجيء إلي
عبر جوانح الظلم
متسلقا أسوار صمتي
يستلنى من غمد صومعتي؛
ويركبنى براق الرحلة الكبرى
ينساب فى رأسى نوافيرا من الصور
يوحى إلي فيصبح القلم الحقيقة
وأصير روحا قد توزع فى الدروب
معانقا كل الخليقة
من أنت يا
عذب العذاب
ورائع الألم
من أنت ياطيفا يجيء إلي
عبر جوانح الظلم

الفصل السابع
الموروث في مواجهة الواقع
دراسة في قصيدة
د. محمد أحمد العزب
معلقة جديدة لامرئ قيس جديد



يبدو بديهياً أن نقرر أن النص الأدبي - وغير الأدبي - لا ينشأ من فراغ، وأن تفردده يأتي من تجاوزه لما قبله، ولا يعنى هذا التجاوز بالضرورة المخالفة أو السبق، لكنه يعنى قدرته على تحقيق رؤية خاصة فى علاقته بالأشياء، وقدرة على محاوره هذا الموروث، لكن هذا الموروث ليس كتلة واحدة يجتر منها المبدع بشكل آلى، إنما هو تراث شعري ودينى وعقائدى وتاريخى وشعبى وأسطورى.... إلخ، من ثم فإن التعامل معه يأتى فى سياقات تتفاوت بتفاوت المبدعين وثقافتهم.

وإذا كان الأمر كذلك، فإن فضل السبق دوماً للرواد، وتطلع المبدع دوماً يرنو إلى هذه المنزلة، هكذا صار أحمد شوقى رائداً من رواد التجديد الشعري؛ لأنه تجاوز ما قبله من تقليد، ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن صلاح عبدالصبور فى المسرح الشعري، أما المنزلة العظمى فى مجال الشعر فقد حجزت لامرئ القيس دون منازع؛ لأنه وفقاً لما قاله ابن سلام الجمحى (ت231هـ) فى طبقاته "سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحسنتها العرب، واتبعته فيها الشعراء، استيقاف صحبه، والتبكاء فى الديار، ورقة النسب، وقرب المأخذ، وشبه النساء بالطباء والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصى، وقيد الأوابد، وأجاد فى التشبيه، وفصل بين النسب والمعنى" (1).

وقد أفاض ابن رشيق (ت456هـ) فى ذكر مرويات للنبي عليه الصلاة والسلام وخلفائه الراشدين، تشير فى مجملها إلى هذه المكانة لامرئ القيس (2)، ولم يكن ما قاله ابن سلام وغيره من النقاد إلا تنظيراً لما أقره الشاعر العربى القديم، فقد قال لبيد مثلاً "أشعر الناس ذوالقروح؛ يعنى امرأ القيس" (3)، وإحساس الشاعر بهذه المكانة دفعه دوماً إلى استحضار امرئ القيس، فإذا أراد أن يصف شاعراً مثله بالعلو لم يجد إلا امرأ القيس يضاهيه به، وإذا أراد أن يعبر عن تفوقه الشعري ذهب إلى القول بأنه فاق امرأ

القيس كأنه وصل بذلك إلى ما أطلق عليه البلاغيون باب الغلو في الوصف،
والأمثلة أكثر من أن تحصى، كقول الفرزدق: (4)

ولم يستطع نسج امرئ القيس مثلها وأعيت مراقبها لبيدا وجرولا
أو كما قرن ابن الرومي بين عبدالله الكاتب وامرئ القيس
في قوله: (5)

يا شاعر العجم الكرام كما أن ابن حجر شاعر العرب
أو كما وصف تميم بن المعز من باب الغلو شعر أبي عبدالله الحسين
الرسى: (6)

ولو امرؤ القيس اغتدى متعرضا لك في بديع لانتنى وتقهقرا
وكما جعل محمود غنيم أمير شعراء العصر الحديث أحمد شوقي
في قران مع ابن حجر، وهو يرثيه: (7)

فجع الشعر بعده في ابن حجر وأصيب البيان في سحبانه
ولم يكن الشاعر العربي المعاصر بمنأى عن ذلك كله، لكن اللافت
للنظر - في هذا السياق - أن يجد فيه صورة لواقع اجتماعي معيش،
ساعده في ذلك درامية الحياة في شخصية امرئ القيس وتعدد جوانبها،
هذه الجوانب حصرها على عشرى زايد فيما يلي: (8)

1- وجه اللاهي اللامبالي

2- وجه الضائع الشريد

3- وجه النادب المفجوع

4- وجه الموتور الساعي وراء الثأر

5- وجه اليائس المهزوم

ويكفى أن نشير هنا إلى ثلاث قصائد متزامنة تاريخيا تعبر عن رغبة الشاعر المعاصر في إسقاط هموم الواقع العربي على صورة الملك الضليل ، وهي قصيدة الشاعر محمد الشهاوى "تتويجات على وتر الفجيرة" نشرها في ديوانه مسافر في الطوفان 1985م (9)، وقصيدة الشاعر أشرف أبوجليل "رسالة ليست متأخرة لامرئ القيس" نشرتها مجلة إبداع المصرية ديسمبر 1987م⁽¹⁰⁾، وقصيدة الشاعر والناقد الأكاديمي د محمد أحمد العزب "معلقة جديدة لامرئ قيس جديد" ديسمبر 1987م ونشرت في الأعمال الشعرية الكاملة له⁽¹¹⁾.

وحتى تتحقق لهذه الدراسة هدفها المرجو، وهو الكشف عن جماليات نص لاحق يتعالق نصيا مع نص سابق، فقد اقتصر البحث على القصيدة الأخيرة لمحمد العزب، على أن يتم التعامل معها وفقا لمفهوم إجرائي محدد للتناص بوصفه "آلية لقراءة نص متداخل مع نص آخر"⁽¹²⁾، محاولا الإجابة عن هذه التساؤلات :

- كيف تعامل الشاعر مع موروثة المستدعى في النص؟
- ما مقدار ائتلافه أو اختلافه معه؟ وأي أشكاله يختار؟
- هل المنظور الدلالي الذي يحكم النصين الموروث والمتناص واحد؟ أم أن الشاعر يؤسس قصيدته من تناقض الدلالات؟

- 2 -

يمثل العنوان عتبة النص كما يشير النقاد ، ومدخلا لفهمه ، ويشمل عنوان النص الذي بين أيدينا أربعة ألفاظ "معلقة/جديدة/لامرئ قيس/جديد"، وكما هو واضح يشير لفظان إلى النص السابق "معلقة امرئ القيس"، وهو ما يعنى بداية أنه اختار من امرئ القيس شاعريته، تجلت هذه

الشاعرية فى أسمى صورها فى معلقته ، والمعلقة- كما نسج حول تسمياتها من حكايات- تشير إلى التفوق الشعرى والرفعة "لأنها اختيرت من سائر الشعر فكتبت فى القباطى بماء الذهب ، وعلقت على أستار الكعبة ؛ فلذلك يقال مذهب فلان إذا كانت أجود شعره"(13).

وانتساب النص اللاحق إلى هذين الدالين (معلقة/امرئ القيس) من خلال تكرار لفظ (جديد) مرتين يوحى - كما يفهم من القراءة الأولى للعنوان - برغبة صاحب النص اللاحق أن يكون امرأ قيس جديد فى شاعريته، وله مذهبته التى يريد لها السيورة/معلقته الجديدة.

أنتج التعادل الكمى على مستوى ألفاظ العنوان تعادلا كميا آخر على مستوى المعجم اللغوى للقصيدة، فقد توزع بين النصين السابق واللاحق حيث انتشرت ألفاظ المعجم اللغوى للمعلقة القديمة نحو

(قفا نبك/سقط/بعر/كدأبك/الأرب يوم/دارة/القدر/الغبيط/بلوى طرقت/غدائر/مستشزرات/ليل كموج/قيد الأوابد/مكر/مفر) فى المقابل انتشرت ألفاظ أخرى تؤكد حضور المعلقة الجديدة نحو (الضياع/الأرز/غرناطة/القدس/أورشليم/المكان/اللامكان/اللاأوان/المغول/اليباب/الأذان/توراة).

- 3 -

يتكون نص محمد العزب من مقاطع سبعة يمكن أن تعد كلها قصيدة طلبية ؛ أعنى أنه اختار من المعلقة هذا الجانب دون سواه، وإذا كان الطلل يبكى فيه الشاعر (فقد الحبيبة/المنزل) = (المكان)، فإن الشاعر العزب يبكى فقدانه لهذا المكان الهوية وتحوله إلى اللامكان :

قفا نبك

حتى نبيل الثرى/ونرحل

فى ذكرىات المكان إلى اللامكان

وبكاؤه يبل الثرى، والثرى لغويا أرض مبللة، كأنه لم يك أول من
بكى مثل هذا الموضع، وهو يبرز تلك فى ذكر مشاهد خيام الخليل،
وغرناطة، والقدس، وهو ما يشير إلى (الأثر/الطلل) المستمر عندما نعينا
فردوسا مفقودا هو الأندلس/غرناطة، واليوم نتبعه بالقدس :

بسقط الضياع

على الأرض

فى الحد بين (خيام الخليل)

(وغرناطة الأمس)

(والقدس)

ويظل بكاؤه صيحة خطر فى زمن ردى مدان ؛لأنه يتتبع أثرا قد
يمتد إلى أماكن أخرى دون أن ندري :

يقولون (لا تبك فوق الطلول)

وقد عرفوا أن دمعي/يصير على جسد الأرض

جرحا كبيرا

ويقلق فى كل جرح محاذ

أمان. الأمان

ويستمر الشاعر كاشفا الأثر الذي أحدثه فقد الهوية /المكان مذكرا بما
حدث في نكسة يونيو 1967م ، وفيها يتحول فقد المكان إلى زمان
(دائرة يونيو) ؛ أعنى أن دائرة التي ارتبطت بموضع ممارسة امرئ القيس
لمغامراته عند الغدير، يفقد هذه الهوية المكانية في نص العزب ، ويصير
علامة على زمن النكسة، ومعه تتبدل الأشياء :

ألا رب يوم/بدارة يونيو

ولاسيما يوم موت اليمام

لبست التخلي قميصا

وعاينت كيف يصير الرجال/النساء

وكيف تصير الحدود/ الإمام

وكيف تصير الرعوس/الدنان

ومع كل هذه التحولات يصير الدخول على الوطن مأساة ،
أو قل يصبح الوطن مرتع كل المآسى:

ومال الغبيط بنا

في الشروح/البغايا

وتنهنا معا /في حواشي متون الدخان

وقلت لكل المآسى

(ومثلك بلوى طرقت/فألهيته عن حضانة غيرى)

وناحت على طल्ली نجمتان

أدى هذا الواقع المرير إلى سلسلة ممتدة من الهزائم ، يكر فيها
الأعداء،ونفر أمامه دون أدنى مقاومة:

وليل كموج الهزائم

أرخی علی سدولا سدولا

فيا لك من ليل فقد طويل...

مكر/مفر

يكر/أفر

ويقبل/أدبر

وتعمل هذه الأفعال المتضادة على إشاعة السوداوية في القصيدة التي
تتعى محو ما تبقى من الكيان العربى فى مقابل الصعود اليهودى:

يلتحم النسر والبط

وقتا ركىكا ...ركىكا

ويسترخيان

ويقرأ

توراة فتح جديد

ونقرأ نحن تواشيح محو كيان الكيان

يمكننا القول في ضوء التساؤلات المطروحة إن معلقة العزب تصوغ تراكيبها من معلقة امرئ القيس في خط رأسي؛ أعنى أنها لا تقتصر على النسيب/ الطلل في مقدمة المعلقة، وليس ثمة تناقض بين قولنا إن معلقة العزب طلية وامتداد استراتيجية التناص مع مغامرة امرئ القيس في لهوه أو في فضائه الصحراوي. والعزب يتجاوز فكرة شيوع ألفاظ في معجمه الشعري إلى بنية التركيب نفسها ، وهو ما يطرح تساؤلا بديها :

هل انتقلت التراكيب من دلالتها الأصولية إلى دلالة مغايرة ؟

أم أنها حافظت على دلالتها الأصولية ؟

الحقيقة أن نص العزب ينتقل بتراكيب امرئ القيس إلى دلالة مغايرة محافظا على بنية التركيب أو محورا فيها.

وقد لجأ الشاعر في تحقيق هذه الغاية إلى الحضور النصي لمعلقة امرئ القيس في مطلع كل مقطع مقاطع القصيدة ثم بعد ذلك تفارقه ، فالمقطع الأول يبدأ بقوله (قفا نبك) التي صارت لازمة على بكاء الأحبة/الأمكنة في الشعر العربي، وإذا كان امرؤ القيس وجد أن دمه لا جدوى له، لأنه لا طائل من البكاء :

وإن شفائي عبرة مهراقة فهل عند رسم دارس من معول

فإن العزب يرى في بكائه علامة إنذار/صيحة لأماكن أخرى، وهل نبالغ إذا قلنا إن ما قاله العزب نبوءة صدقت ، فصرنا نبكي بغداد كما بكينا القدس.

ويبدأ المقطع الثانى بقوله :

كدأبك

من أم صابر/يغفو على رئتيا العذاب

وجارتها أم ياسين/ تأبى الأمومة للعار

وإذا كان امرؤ القيس يشير من خلال لفظ (كدأبك) فى نصه إلى

عاداته فى قلة الوصل بالنساء :

كدأبك من أم الحويرث قبلها وجارتها أم الرباب بمأسل

فإن محمد العزب فى معلقته الجديدة يستبدل (الحويرث/الرباب)

بـ(صابر/ياسين) الأول يشير إلى دلالة الحزن المستمر الذى يتطلب الصبر،

والثانى يشير إلى دير ياسين وما حدث فيه من مأسى ، لكن امرأ القيس

فاضت دموعه حتى بلت محمل سيفه، أما محمد العزب فإن دموعه لم تصل

حد السيف/الفعل، لكنها ما زالت فى مرحلة القول/القصاص،

وكما يقول الحطيئة :

وبعض القول ليس له عجاج كمخض الماء ليس له إناء

أى إن مرتبة القول هذه لم ترق إلى مستوى الحدث ،وهذا طبيعى فى

ظل فقدان الهوية/المكان :

إذا قامتا

فى الزمان/الوراء

تضوع ثأرا نبيلاً نبيلاً...صهيل العنان

ففاضت دموع القصاص بحرا

يقفيه بالغضب الشاطئان

وهو ما يؤهل للحدث المذكور فى المقطع الخامس من حيث الدلالة
السلبية لعمل غير منتج :

ويوما/تجاوزت أحراسها

إليها/بفاحش حب عوان

فهذا المقطع يخالف غيره من المقاطع فى أن دلالة (تجاوزت
أحراسها) فى النصين السابق واللاحق تحقق فكرة الوصال ، لكن المفارقة
تحققت من نوعية هذا الوصال ؛ لأنه وصال سلبى وليس وصالا إيجابيا ،
نتج عنه هذه الصورة :

ونامت غدائر

مستشزرات

(إلى الأرض)

فوق ذراعى/وتحت سنابك خيلى

إلى اللاأوان

وقامت /حتى برمحي

فمات المقاتل فى/ومات المدى

واستراح الحصان

وفرق كبير بين الغدائر المستشزرات إلى العلا، والمستشزرات إلى
الأرض التى فقد المقاتل فيها رمحه، وأنى له أن يحارب فى اللامكان/
اللاأوان ، وتأتى النتيجة الطبيعية مأساة حقيقية تشابهت فيها الألوان
"لون الليل الأسود مع لون الصبح الأبيض، مع لون النجوم اللمعة"(14)،
إنها مأساة تحول القدس إلى أورشليم :

كان النجوم

بأمراس حزن/إلى صم يأس

تشير إلى القدس

والقدس تتحل في أورشليم

ويبكى الأذان

ويبكى الأذان

ويبكى الأذان

وإذا كان النص السابق ربط نجومه بأشياء مادية ملموسة من الحبال
الكتان والصخور الصلب فإن نص العزب يفقده للمكان والزمان ربط نجومه
بأشياء معنوية في عمق الإنسان هي حبال الحزن وصم اليأس؛ لتتناسب
التحول من القدس إلى أورشليم، ويبكى الأذان ثلاثاً علامة على ضياع الهوية
الدينية في مقابل صعود هوية أخرى :

ويقرأ تورا فتح جديد

ونقرأ نحن تواشيح محو كيان الكيان

هل يمكننا أن نقول إننا إزاء معلقة جديدة لا تكتب بماء الذهب
ولا تعلق على الأستار؛ لأنها لا تبكى نكرى حبيب ومنزل إنما تبكى ضياع
الحبيب والمنزل، فهل الدموع التي فاضت على القصائد وحدها كفيلة بمحو
كيان الكيان.

الهوامش

- (1) ابن سلام الجمحي/طبقات فحول الشعراء/قرأه وشرحه محمود شاكر/هيئة قصور الثقافة/مصر/2001م. 55/1
- (2) ابن رشيق القيرواني/العمدة/دار الجيل/بيروت/د.ت. 94/1
- (3) ابن قتيبة/الشعر والشعراء/تحقيق وشرح أحمد شاكر/دار الحديث/القاهرة/ط2/1998م. 105/1
- (4) الفرزدق/الديوان/دار صادر/بيروت/د.ت.
- (5) ابن الرومي/الديوان/تحقيق حين نصار/هيئة الكتاب/مصر/ط2/1993م. 146/1
- (6) تميم بن المعز/الديوان/هيئة قصور الثقافة/مصر/2002م. ص230
- (7) محمود غنيم/قصيدة عرش يتهدم/مجلة أبوللو/ع5/مج1/يناير 1933م. ص530
- (8) على عشري زايد/قراءات في الشعر العربي المعاصر/دار الفكر العربي/القاهرة/1998م. ص87-117
- (9) محمد محمد الشهاوي/ديوان مسافر في الطوفان/المستقبل للنشر/بورسعيد/1985م. ص93-108
- (10) أشرف أبو جليل/رسالة ليست متأخرة لامرئ القيس/مجلة إبداع/مصر/ع12/س5/ديسمبر 1987م. ص43
- (11) محمد أحمد العزب/ديوان فوق سلاسل أكتبني/الأعمال الشعرية الكاملة/القاهرة/1995م. ص241-247

(12) انظر: إبراهيم عبدالعزيز زيد/النص الأدبي مقاربات منهجية/
دار الوفاء/الاسكندرية/2010م.ص93 وما بعدها

(13) ابن رشيق/العمدة.1/96

(14) إبراهيم الزرزموني/تأويل الخطاب الشعري محمد أحمد العزب
نموذجاً/مكتبة الآداب/القاهرة/2010م.ص230

الفهرس

3	الإهداء
5	مقدمة المؤلف
9	الفصل الأول العارية المستردة في رواية " وقائع جبلية " ...
	الفصل الثاني صورة الأنا المتحولة إلى آخر رواية محلى
23	ومارينز نموذجاً
	الفصل الثالث الإخوان المسلمون فى مواجهة السلطة رواية
39	شغل الليل والنهار نموذجاً
47	الفصل الرابع البنية والدلالة فى رواية واسمه المستحيل
	الفصل الخامس الثورة الفرنسية فى مصر رواية الفزوعشقا
65	نموذجاً
	الفصل السادس مواجهة الذات والآخر ديوان مسافر
97	فى الطوفان لمحمد الشهاوى قراءة فى النقد الثقافى
	الفصل السابع الموروث فى مواجهة الواقع دراسة فى قصيرة
119	د. محمد أحمد العزب معلقة جديدة لامرئ قيس جديد

بسم الله الرحمن الرحيم

رقم الإيداع : 2011/13988

الترقيم الدولي : 978/977/327/919/5

مع تحيات

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس: 5274438 - الإسكندرية

الثورة وطبائع الأدب

دراسات تحليلية في بيئة الاستلاب والمقاومة



دكتور
إبراهيم عبد العزيز زيد



دار الوفاء للطباعة والنشر

الناشر

دار الوفاء للطباعة والنشر
٥٩ ش محمود صدقي متفرع من العيسوي
بيدي بشر - الإسكندرية
تليفاكس : ٥٤٠٤٤٨٠ / ٠٠٢٠٣ - الإسكندرية

Bibliotheca Alexandrina



1240401